3 1761 07350220 5

Presented to the
LIBRARY *of the*
UNIVERSITY OF TORONTO
by

MRS. MAURICE DUPRÉ

Digitized by the Internet Archive
in 2010 with funding from
University of Ottawa

http://www.archive.org/details/lesestampesjapon00seid

90

LES ESTAMPES JAPONAISES

諸國瀧巡り
為安國
養為画

役者舞臺之姿繪やうゐ
泉市版

TOYOKUNI : L'acteur Toraya tenant un coffret dans ses dents.

British Museum.

LES ESTAMPES JAPONAISES

PAR

W. DE SEIDLITZ

TRADUCTION DE P. ANDRÉ LEMOISNE

OUVRAGE ILLUSTRÉ
DE 16 PLANCHES EN COULEURS
ET DE 133 GRAVURES EN NOIR

PARIS
LIBRAIRIE HACHETTE
79, BOUL^d ST-GERMAIN, PARIS

WE
1A16
G314

PRÉFACE

Le *premier essai sur la gravure japonaise, la monographie d'Anderson : " Japanese Wood Engraving ", parut en 1895 dans le* Portfolio. *La première tentative d'histoire de cet art fut la " Japanese Illustration ", de Strange, en 1897, malheureusement incomplète, et publiée par Strange avant d'avoir pu utiliser la nouvelle lumière jetée sur ce sujet par Fenollosa dans son Catalogue " The Masters of Ukiyoye ", de 1896.*

Les seules autres sources de renseignements étaient alors, pour celui qui cherchait à étudier cet art, un certain nombre d'articles, de monographies, de catalogues d'expositions et de ventes, et il me sembla utile de récolter et de réunir tous ces travaux éparpillés.

L'art japonais est devenu un élément de notre culture européenne, car il répond à des goûts de notre époque ; mais il faut connaître les états successifs du développement de la gravure japonaise et les rapports entre les divers artistes pour pouvoir apprécier les efforts de chacun d'entre eux, de façon à ne pas nous contenter d'œuvres mauvaises ou d'imitations, alors que nous pouvons en obtenir de meilleures.

J'ai cherché à réunir un ensemble de vues sur la gravure japonaise qui pût résumer tout cela.

Toute appréciation de l'art japonais dépend naturellement du point de vue où l'on se place. Si, comme dans la majorité des cas, on prend le point de vue européen, nous serons conduits à considérer les artistes impressionnistes du XIXe siècle, et surtout Hokusai, comme les plus grands maîtres de la gravure japonaise ; car nous sommes naturellement touchés par les affinités que nous discernons entre notre propre idéal et celui de ces artistes dans lesquels le levain européen avait déjà commencé à fermenter. Si toutefois nous essayons, comme Fenollosa, de nous placer au point de vue japonais, nous reconnaîtrons que la véritable grandeur d'Hokusai est dans les éléments de son art qui nous sont le plus étrangers et que, de plus, parmi les innombrables maîtres du XVIIIe siècle, il y en eût beaucoup qui lui furent très supérieurs.

On a donné à l'art du XIXe siècle, le seul avec lequel le grand public soit à peu près familier, une importance beaucoup trop considérable. Ce ne fut, après tout, qu'un regain, et même, par quelques côtés, une décadence. Je ne m'en suis donc occupé que sommairement, tandis que j'ai tracé, avec tous les soins possibles, les développements de l'art du XVIIIe siècle, qui présente une évolution continue, intéressante et variée.

Mon livre est un essai provisoire. Il résume ce qu'on sait actuellement des gravures japonaises. Il est un guide pour ceux qui ont besoin d'être dirigés dans cette étude encore peu familière. Je n'ai cherché en aucun cas à être complet et définitif : un tel but

est impossible à atteindre, en raison de toutes les contradictions qui abondent dans les livres de tous les pays traitant de ce sujet. Le collectionneur ne doit pas chercher ici un traité qui lui épargnera toute recherche personnelle et toute vérification.

Certaines inégalités de ce travail pourraient être expliquées par sa composition; là où je me suis trouvé en face d'un sujet mieux préparé, comme par exemple pour Outamaro et Hokusai, étudiés déjà à fond par Goncourt, j'ai pu naturellement être plus complet. Je n'ai pas reculé parfois devant les répétitions, quand il m'a paru nécessaire d'appuyer sur l'importance de points particuliers.

A peu d'exceptions près, j'ai suivi le Catalogue de Fenollosa pour la description du développement de l'impression en couleurs japonaise et les caractéristiques des artistes. J'espère avoir toujours bien interprété les opinions de cet expert distingué.

Bien que mon but le plus cher ait été de me maintenir au point de vue japonais, je crains que l'on puisse objecter que les critiques d'artistes tels que Kiyonaga, Sharaku et Hokusai soient très européennes de sentiment. Dans les cas où il y avait lieu de faire des comparaisons, et où cela pouvait être utile, je n'ai pas hésité, par occasion, à appliquer notre propre manière de voir.

*
* *

Les éditeurs remercient M. G. Migeon, conservateur au Musée du Louvre; M. R. Kœchlin et M. E. Deshayes, conservateur du Musée d'Ennery, des conseils qu'ils ont bien voulu donner pour cette

édition ; ils sont aussi très reconnaissants aux collectionneurs parisiens qui leur ont permis de donner une importance toute nouvelle à l'illustration. Ils témoignent leur gratitude à MM. M. Bing, L. Gonse, Ch.-Ed. Haviland, Ch. Houdard, G. Marteau, A. Rouart et particulièrement à M. H. Vever, qui a non seulement mis à leur disposition les richesses de ses cartons, mais a bien voulu aider de son expérience au choix de cette illustration.

LES
ESTAMPES JAPONAISES

CHAPITRE I
CONSIDÉRATIONS GÉNÉRALES

1° CARACTÈRE DE LA PEINTURE JAPONAISE.
2° TECHNIQUE. || 3° LE JAPON OUVERT AUX ÉTRANGERS.

La peinture japonaise, ainsi que son ancêtre la peinture chinoise, diffère de la peinture européenne en ce qu'elle repousse délibérément tous les moyens de produire l'illusion. Elle ne connaît, en effet, rien de la troisième dimension (épaisseur) et se confine dans des effets décoratifs sur un seul plan; et cependant, grâce au don d'observation, très développé chez les artistes japonais, elle est pleine de vie et de mouvement (1). L'espace n'y est pas indiqué par des degrés successifs de profondeur, et même lorsque, dans la meilleure période, il est représenté, il n'est pas sujet aux lois de la perspective, mais seulement traduit par une série de scènes, comme sur le théâtre. Les hommes et les objets ne " tournent " pas et ne projettent pas d'ombre, les ombres ainsi projetées étant, d'après la doctrine chinoise, quelque chose d'accidentel qui ne mérite pas d'être repré-

(1) Cf. Madsen, p. 12. — Brinckmann, I, 174-181.

senté. Les objets ne renvoient pas le soleil sous forme de rayons, ou ne reflètent pas ce qui se trouve dans leur voisinage, chose très frappante lorsqu'il s'agit de l'eau. Aussi toute espèce de clair-obscur est-elle inconnue dans la peinture japonaise, aussi bien dans les vues d'intérieurs que dans celles de plein air. Les proportions des personnages sont tout à fait arbitraires, soit par manque d'observation, soit à dessein ; l'immobilité des traits s'explique par la notion du décorum particulière aux Japonais, qui exige une expression constamment sérieuse et oblige les femmes à avoir les sourcils rasés, les lèvres peintes avec du *beni*, et la figure couverte d'une épaisse couche de poudre de riz, ce qui n'est pas inconnu, au reste, en Europe. Les attitudes du corps sont aussi très rigides : une légère flexion à laquelle se prêtent facilement les robes flottantes, une inclination à peine visible, doivent suffire à exprimer le caractère et la psychologie de la personne représentée ; même, dans la vie journalière, l'échange d'émotions donne lieu à très peu de gestes : la poignée de mains est inconnue ; embrasser n'est pas habituel, non plus que de marcher en se donnant le bras. Les danses japonaises elles-mêmes offrent peu l'occasion de mouvements animés ; en général, elles se bornent à la pantomime, suggérant les émotions qu'elles doivent inspirer par l'attitude du corps, les mouvements des jambes et des mains, et particulièrement l'expression de l'œil ; il y a donc peu d'occasions où les raccourcis soient nécessaires.

Estampe Bouddhique — Fudo debout sur un rocher; a droite et a gauche, ses acolytes, Seitaka et Kongara.
(Antérieure au xve siècle.)
Blanc et noir.

Estampe Bouddhique. — Kwannon a l'enfant.
Impression à réserves blanches sur fond noir, tirée sur une pierre gravée de Fudasan à Nankai (Chine).

Collection H. Vever. Paris.

Il est vrai que, depuis la fin du XVIIIe siècle, quelques artistes ont commencé à rompre avec ces règles et essayé d'appliquer les notions de perspective, apprises d'Europe, pour donner plus d'expression aux figures, plus de profondeur et d'unité au paysage; mais ils conservèrent tous certaines caractéristiques significatives, entre autres l'absence de modelé et d'ombres, de sorte que l'art japonais reste tout à fait opposé dans ses principes à l'art européen moderne. Pour rendre justice à cette particularité de l'art d'Extrême-Orient, il nous faut penser aux périodes où nos artistes ont poursuivi de semblables buts décoratifs, en contraste avec le but naturaliste dominant actuellement.

Dans l'art de l'Égypte et de la Grèce jusqu'au temps d'Alexandre, dans les périodes romanes et gothiques jusqu'à la découverte de la perspective en Italie et l'invention de la peinture à l'huile en Flandre, au début du XVe siècle, nous rencontrons des essais très semblables. Pendant toutes ces périodes, l'art de peindre était absolument conventionnel et se contentait de certains types plus ou moins fixés, qu'il altéra seulement très lentement ; et, pourtant, à l'aide de contours soignés et précis, de masses de lumière et d'ombres habilement calculées et d'une harmonieuse théorie de couleurs, il arrivait à obtenir des effets à la fois décoratifs et variés.

Cette méthode ne visait aucun trompe-l'œil ni aucune imitation de la nature, et pourtant cet art se place dans notre estime au moins aussi haut que notre période réaliste contem-

poraine. Nous voyons également que les plus grands artistes de la Renaissance, un Raphaël, un Michel-Ange, un Vinci, quand ils étaient amenés à faire face aux plus hauts problèmes d'art décoratif, sacrifiaient une grande partie de la vérité littérale qu'ils auraient pu atteindre, de façon à augmenter la grandeur, la compréhension et l'effet de leur création, se rapprochant ainsi de l'idéal plus simple du passé, bien qu'incapables d'obtenir tout à fait les mêmes effets que les anciens.

On a essayé de mettre l'idiosyncrasie de l'art de l'Extrême-Orient sur le compte de faits techniques inhérents à la nature du pays, tels que la légère construction des maisons, qui sont petites et n'offrent aucun espace solide de murs pour y développer une peinture vraiment monumentale ; ou bien l'usage exclusif de l'aquarelle et de l'encre de Chine, ou encore la position dans laquelle l'artiste travaille, d'après la coutume du pays, assis sur le sol et ayant la surface à peindre étendue horizontalement devant lui, ce qui fait qu'il n'a qu'une vue à vol d'oiseau, pourrait-on dire, de sa peinture, et qu'il ne peut jamais voir en entier les longs rouleaux dont il se sert, pas plus que le spectateur qui les regarde dans la même attitude. Il faut ajouter que la peinture à l'huile, qui aurait pu amener dans l'art du Japon une révolution, comme elle le fit en Europe, lui resta inconnue; et que, si le sol volcanique n'était pas constamment secoué par des tremblements de terre qui empêchent la construction de solide maçonnerie, la peinture

(1008). Illustration de l'Ise Monogatari
Noir et blanc.

(1008). Illustration de l'Ise Monogatari.
Noir et blanc.

Cabinet des Estampes, Bibliothèque Nationale, Paris

japonaise aurait sans doute subi un développement plus varié. Mais son caractère général et ses tendances seraient restés les mêmes ; les particularités du sol et les coutumes peuvent produire des variations locales, mais non l'essentiel de l'art d'un pays. Il faut en chercher les racines dans le caractère national, qui le crée d'après son idéal intérieur, mais ne permet pas que les tendances principales en soient déterminées par des facteurs extérieurs. L'imitation de la nature n'est, pour le Japonais, qu'un moyen d'atteindre un but, mais non le but lui-même; la virtuosité dans ce genre ne leur inspire aucune admiration ; nous n'avons, au reste, qu'à considérer leurs oiseaux, leurs poissons, leurs insectes et leurs fleurs pour être sûrs que, avec leur magnifique don d'observation, ils auraient pu, s'il en eût été autrement, obtenir bien plus qu'ils ne l'ont fait en ce sens. Au contraire, à leurs yeux, la nature fournit la matière où l'artiste peut prendre ce dont il a besoin pour donner corps à son idéal et à son goût personnels. Avec ces éléments, il travaille avec une liberté absolue ; car la peinture, d'après le principe chinois, n'est pas regardée comme un art technique ou un métier, mais considérée, ainsi que la calligraphie, comme un art libéral, un passe-temps pour les gens cultivés qui, pour eux, dépend plus de la pureté du sentiment, de la conception sublime, du goût raffiné, en somme, du pouvoir créateur personnel, que d'une simple habileté technique.

Cette façon d'estimer la peinture au même

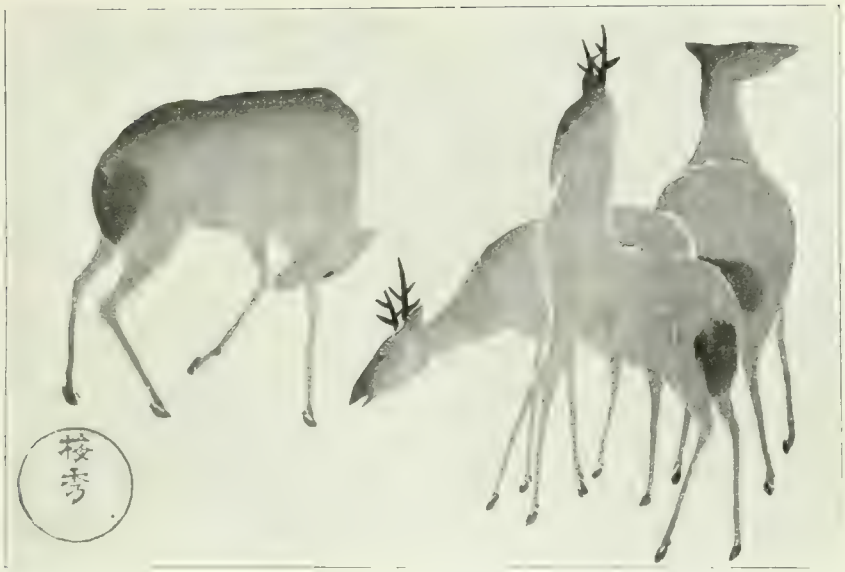
degré que la calligraphie explique non seulement le caractère décoratif de l'art japonais, la grande importance qu'il attache à la balance des masses sombres et claires, la subordination de la couleur à des buts purement décoratifs, mais aussi la magnifique liberté que cet art a toujours réussi à garder, en dépit de ses tendances au formalisme. Car l'essence de la calligraphie ne consiste, d'après les idées chinoises, en aucune façon dans la seule netteté et régularité de l'exécution, qui peut aisément conduire à la raideur et à la froideur, mais surtout dans la solution parfaite d'un problème artistique qui exige la plus grande économie de moyens.

L'idée fondamentale, ici comme dans tous les arts rythmiques, poésie, musique, architecture, est celle d'une récréation. Le Japonais se refuse exprès de dire tout ce qu'il a à dire, de donner pleine plasticité à ses figures ou toute profondeur à ses espaces ; tout cela ne ferait que le détourner de son idéal et entraverait son imagination. Il met tous ses efforts à se restreindre à l'essentiel de son but, faisant ses contours aussi simples et aussi expressifs que possible (Madsen pense reconnaître la forme de beauté japonaise dans la ligne de l'S), et mettant sa note personnelle dans le choix des couleurs. Comme la simplicité des sujets et le petit nombre des moyens artistiques dont il dispose sont habilement compensés par des effets de couleurs et de technique, le conventionnalisme de cet art, tout de suggestion, est à peine visible. Cette préoccupation des Japonais apparaît nettement dans

les deux textes suivants : le premier est de Shuzan et fut écrit en 1777 (1) : " Parmi les différentes sortes de peinture, dit-il, il y en a une qui est appelée la manière naturaliste, dans laquelle on pense faire bien en représentant des herbes, des fleurs, des poissons, des insectes, etc., exactement comme ils sont dans la nature. Ceci est un style spécial, et certainement on ne doit pas le mépriser; mais, puisqu'il essaie seulement de montrer la forme des choses sans s'occuper des règles de l'art, il n'est après tout qu'une banalité et ne peut prétendre à aucun bon goût. Dans les travaux des siècles précédents, l'étude de l'art des contours et des lois du goût était tenue en honneur sans aucune imitation des formes de la nature. " L'autre autorité, Matoori, le plus éminent savant et écrivain du Japon moderne, dit (2) : " Beaucoup de sortes de styles sont maintenant en vogue, qui prétendent être des imitations des Chinois, et dont les disciples font une condition de peindre chaque objet comme il est dans la nature. Ceci est, je le suppose, ce qu'on appelle l'art réaliste. Je sais que le principe en lui-même est excellent, mais pourtant il faut qu'il y ait une certaine différence avec les objets réels. " Il entre alors plus en détail dans la différence entre le point de vue chinois et japonais et continue en prouvant que les Chinois sont réalistes et laids, que leurs paysages sont mal dessinés, esquissés là où ils devraient être très faits, mais surchargés de

(1) Cf. Anderson, *Pictorial Arts.*
(2) *Transactions,* XII, 226.

détails là où il leur aurait fallu être traités largement ; il montre que leurs oiseaux et leurs insectes n'ont pas l'air de voler ou de ramper, que leurs feuilles et leurs arbres ne sont pas contournés ; cependant, comme dans la réalité il n'existe aucune ligne qui sépare les objets du fond, il suppose qu'ils ont essayé d'imiter la nature en abandonnant ces contours. Il conclut en se déclarant partisan résolu du conventionnalisme japonais. Nous n'avons pas à rechercher ici l'exacte nature du goût japonais ; car il apparaît seulement dans sa forme la plus aiguë pendant les périodes classiques qui précédèrent le XVIIIe siècle, l'ère des gravures sur bois. C'est l'art du XIXe siècle seul qui a influencé les plus récents progrès de l'art occidental, en modifiant le goût européen, bien que, pour les Japonais, il ne représente qu'une dernière phase, une seconde et moins vigoureuse floraison. Il nous suffira donc de borner notre attention à ses qualités formelles : le caractère décoratif de son dessin et son point de vue impressionniste. Ces qualités renfermaient des éléments que l'Europe, depuis des siècles de progrès réalistes, avait presque perdus de vue. Seul un retour aux couleurs fraîches et vives de la nature pouvait nous sortir de la grise monotonie d'un monochromisme factice ; seule la volonté de redonner au dessin un but de véritable décoration pouvait nous sortir d'une méthode qui nous avait valu une peinture académique dont les produits avaient aussi peu de personnalité et de distinction qu'une pose de photographe. Des pionniers comme Manet, Degas,



Korin (1660-1716). — Biches. Édition de Hoitsu (1802).
Collection H. Vever, Paris.

Korin (1660-1716). — Cavalier. Édition de Hoitsu (1802).
Collection H. Vever, Paris.

Böcklin, et leurs imitateurs favorisèrent cette double réaction. Aussi longtemps toutefois que l'art européen demeura à l'état de préparation et d'apprentissage, les gravures japonaises ne purent lui rendre que des services très limités, et même risquaient d'induire les artistes tout à fait en erreur ; aujourd'hui que le but à atteindre devient plus clair, le moment est venu où elles pourront aussi indiquer le bon chemin et ne seront plus en danger d'être admirées seulement pour leur étrange et exquise subtilité, cette subtilité raffinée qui affligea le XVIIIe siècle japonais comme elle a affligé l'Europe contemporaine. L'originalité de l'art japonais vient de ce que ses formes parfaitement conventionnelles sont constamment renouvelées par un apport fraîchement tiré de la nature. Le développement de l'affiche européenne, que l'on ne saurait imaginer sans l'influence japonaise, n'est que le premier pas vers un renouvellement de la peinture européenne dans toutes ses branches, et particulièrement de la peinture monumentale. La solution à laquelle nous sommes sur le point d'atteindre s'est préparée là-bas pendant des siècles. Et, quelles que soient les différences de circonstances, de besoins et de races, il est évident que l'art japonais est beaucoup plus près de nous que l'art de notre propre passé, avec lequel, aussi grande que soit notre admiration pour ses productions, nous sommes complètement hors de contact. La transition au véritable art grec, qui, après tout, doit rester notre idéal, est beaucoup plus facile à accomplir de l'art japonais

que de l'art romantique, qui essaye encore de maintenir son pouvoir sur nous.

En considérant l'importance du rôle que joue la gravure sur bois dans la vie artistique du Japon, nous devons distinguer immédiatement entre les productions de la décadence, commencée vers 1840, destinées surtout, ainsi que nos feuilles d'illustrations en couleurs, à l'amusement des masses, et celles des cent cinquante années précédentes, qui, au contraire, tiennent le milieu entre les peintures et les illustrations populaires, beaucoup comme les bois et les gravures sur cuivre de la Renaissance européenne. Ici, comme en Europe, les dessins pour les gravures étaient fournis par des peintres professionnels, qui continuaient en même temps la peinture, ou pouvaient tout au moins le faire.

Les artistes japonais soignaient peu les gravures, qui ne servaient qu'à l'illustration des livres et dont le tirage n'était qu'en blanc et noir; mais ils mettaient toute leur science et toute leur habileté aux épreuves en couleurs, publiées sous forme d'albums ou en feuilles séparées. Si l'on n'avait pas attaché une valeur considérable à ces productions, même à leur début, il ne nous en serait pas parvenu un nombre relativement grand de bonnes épreuves. De même qu'en Europe, ces gravures n'avaient pas l'intention de remplacer les peintures et ne furent qu'un développement de l'illustration des livres. Pour plus de clarté, nous pensons utile d'indiquer ici les différences génériques de forme des peintures

et gravures japonaises. Tandis que les gravures sont généralement en grand ou petit in-quarto, les peintures, suivant les formats chinois, sont désignées soit sous le nom de kakemonos, longues bandes suspendues verticalement, soit sous celui de makimonos, rouleaux étendus horizontalement. Dans le cas du kakemono, le vrai format de l'Extrême-Orient, la peinture est généralement montée elle-même sur un entourage de riche brocart; et une, ou au plus trois, de ces peintures sont suspendues au mur, dans le " tokonoma " (enfoncement où l'on met aussi le brûle-parfums, le vase de fleurs et le chandelier). Le kakemono est changé de temps en temps et, à l'occasion de la visite d'un ami ou de la réception d'un étranger de marque, la pièce la plus ancienne et la plus précieuse de la collection est choisie pour être exposée. D'un autre côté, les longs rouleaux horizontaux appelés makimonos, qui mesurent souvent de 13 à 15 mètres et plus, sont habituellement étendus par terre afin qu'on puisse les regarder. A l'origine, ils constituaient les livres manuscrits des Japonais et des Chinois; des illustrations furent alors ajoutées au texte; puis, graduellement, elles empiétèrent sur le texte de plus en plus, et finalement l'en chassèrent complètement; le makimono fut le format favori de la période la plus belle de l'art national au Japon, alors que l'ancienne chevalerie brillait encore de tout son éclat et que la cour impériale était au plus haut degré de sa magnificence. Toutes ces peintures étaient exécutées à

l'aquarelle et étaient gardées, roulées, dans un bâtiment séparé, près de la maison, qui servait aussi de bibliothèque. La peinture était également employée pour la décoration des éventails, paravents, albums, etc. (1).

Quant au livre japonais, l'absence de prétention de son extérieur contraste avec celui du livre européen ; il apparaît généralement comme un mince opuscule, avec une simple couverture molle, soit dans le format d'un in-octavo approchant de l'in-quarto, ou bien comme un in-folio de moyenne dimension. Les feuilles qui sont coupées de la taille du livre ne sont pliées qu'une fois, imprimées d'un seul côté, et alors cousues ensemble avec la pliure en dehors. La première page du livre japonais est la dernière d'après notre méthode; l'écriture va en descendant la page en lignes verticales, commençant dans le coin à droite, en haut, et continuant ainsi vers la marge de gauche. Les images, quand elles sont oblongues, se continuent sur les feuilles en travers du livre, et, bien que chaque moitié soit enfermée dans une bordure au trait, le soin avec lequel elles sont ajustées et cousues dans la marge intérieure en assure la continuité. Brinckmann fait remarquer que, au contraire de beaucoup d'imprimeurs européens modernes, les Japonais n'ont jamais eu la mauvaise habitude d'insérer verticalement dans leurs livres des images oblongues (2).

La manière d'exécuter les bois était très semblable à celle en vogue autrefois en Europe, le

(1) Cf. Madsen, p. 7.
(2) Brinckmann, I, 222-225.

MORONOBU (1646-1714). — CHEVAUCHÉE D'AMAZONES.
Noir et blanc.
Collection H. Vever, Paris.

dessin restant en haut relief dans les deux cas, tandis que le reste du bois est enlevé. Une différence essentielle, toutefois, tenait à ce que les Japonais ne dessinaient jamais directement sur la planche, comme on faisait généralement en Europe, mais se servaient toujours d'une feuille de papier mince ou transparent, qui était alors collée la face sur le bloc et fournissait le modèle pour le découpeur de bois. Ce fut un grand sujet de discussion de savoir si les grands maîtres européens de la gravure sur bois, tels que Dürer, Holbein ou Cranach, avaient incisé eux-mêmes leurs bois ; mais il est admis maintenant qu'ils ne le faisaient pas habituellement. Il est vrai que quelques artistes plus tardifs, par exemple Livens, en Hollande, et Gubitz, qui ressuscita ce genre de gravure en Allemagne, incisaient eux-mêmes leurs bois et étaient, pour employer le mot technique, des peintres *graveurs*, mais ce sont des exceptions. Au Japon, on ne connaît aucun artiste qui ait gravé son œuvre ; ils se contentaient de surveiller et de diriger les graveurs qui, de leur côté, remplissaient si intelligemment et avec une telle habileté les intentions des dessinateurs que la partie technique du procédé pouvait en toute sécurité leur être confiée.

De plus, et cela a son importance au point de vue du résultat final, l'artiste faisait son dessin non pas au moyen d'une plume ou d'un crayon, comme en Europe, mais au moyen d'un pinceau. Il procède soit à l'aide de contours très précis et de la plus grande délicatesse, qu'il remplit

ensuite avec des couleurs, soit par larges masses sans aucun contour, qui témoignent de la plus grande maîtrise de touche imaginable (1). Il n'est pas nécessaire que l'œuvre entière soit exécutée dans un seul de ces styles ; la partie centrale peut être contournée finement, tandis que d'autres parties sont largement esquissées, ce qui, du reste, est plus ou moins le cas pour le feuillage, les fonds de paysage ou les dessins de robes. Le style aux contours précis est le style traditionnel, qui était en vogue dès le début de la peinture japonaise ; la manière plus large et plus esquissée est particulière aux méthodes populaires qui se sont développées depuis le XVIe siècle. La méthode chinoise de laver et ombrer à l'encre de Chine, reprise par beaucoup de Japonais, et même par des écoles entières, n'était pas applicable à la gravure sur bois ; la troisième dimension (l'épaisseur), n'étant jamais représentée dans les peintures japonaises, l'occasion ne se présente donc pas dans les dessins xylographiques de la rendre avec le pinceau, si bien indiqué pour un tel travail. Le Japonais n'est pas, non plus, tenté de représenter le relief à l'aide de hachures parallèles ou croisées, procédé qui, ainsi que le fait fort bien remarquer Brinckmann, n'est pas moins conventionnel qu'un autre. Seulement la raison n'en est pas, comme il le suppose, dans l'usage du pinceau au lieu d'un instrument plus dur, car les Japonais, ainsi que le prouve la pureté de leur trait, peuvent

(1) Pour dessiner et écrire, le pinceau est tenu presque vertical entre le pouce et l'index : le bras tout entier remue, non le poignet. L'encre de Chine ne pouvant pas être effacée, l'artiste est obligé de travailler avec le plus grand soin et la plus grande précision

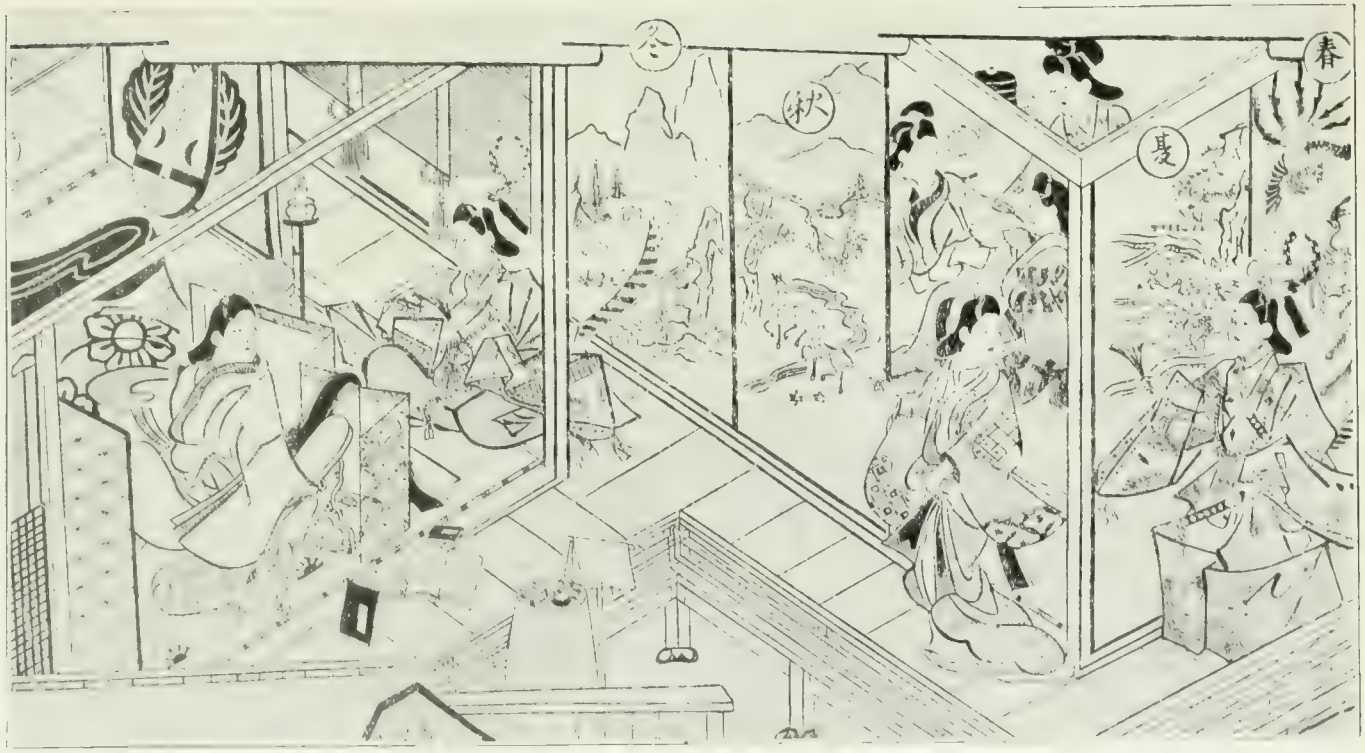
avec leurs pinceaux faire des lignes bien plus fines et bien plus uniformes que l'artiste européen avec ses outils ; mais c'est plutôt parce que l'artiste japonais n'a pas occasion de se servir de touches semblables, son attention étant toujours concentrée sur la valeur décorative totale de son dessin. Les Japonais, en effet, en plus de l'expression des contours, recherchent surtout une bonne distribution et coordination des couleurs, plus spécialement la proportion des masses sombres, souvent noires, avec des masses plus claires. Les hachures, ajoute Brinckmann, sont employées seulement pour certains objets, comme la crinière d'un cheval, ou une peau de tigre, la queue d'un paon, ou l'écorce d'un tronc d'arbre. Pour indiquer le modelé à l'intérieur d'un objet traité en noir, il est usuel de laisser des lignes blanches dans la masse noire.

Quand le dessin est ainsi préparé sur le papier, qui est mince et d'une surface dure, et qui peut être rendu, s'il le faut, plus transparent en le frottant avec un linge humide ou en l'huilant légèrement, il est collé, comme il a été dit, sur le bloc de bois. Le bloc consiste généralement en une espèce très dure de cerisier ou de buis, qui est toujours scié en long, dans la direction du grain, et non en travers, comme en Europe. On incise tout d'abord les deux bords du trait des contours avec un couteau, et l'on enlève tout le bois superflu avec des gouges de différentes formes (autrefois on se servait aussi pour cela d'un couteau), de façon à ce qu'il ne reste rien que les traits du dessin en relief; puis les fragments de

papier qui adhèrent encore au bois sont ôtés, et la planche est prête pour le tirage. L'impression elle-même est toujours faite à la main, ou bien, comme autrefois en Europe, au frottoir. C'est le seul secret de sa clarté et de sa beauté, aussi bien que de l'extraordinaire fidélité avec laquelle elle suit les intentions personnelles de l'artiste. Un soin spécial est donné au choix du papier d'après la quantité de couleur qu'il devra absorber, et il est légèrement mouillé avant l'impression. Dans certaines vieilles épreuves, particulièrement belles, il est épais et de fibres lâches, de façon à ce que le dessin soit imprimé très profondément; il a un ton ivoire et une surface unie. La matière colorante, toujours de l'aquarelle, est mélangée avec un peu de colle de riz et soigneusement appliquée sur le bloc et le dos du papier frotté avec la paume de la main ou le frottoir; les effets les plus variés peuvent être obtenus en variant l'intensité ou les proportions de la couleur, ainsi que la force dépensée pour l'impression (1).

Dans le cas de l'impression à plusieurs couleurs, l'artiste prend autant de copies de la planche des contours qu'il a l'intention d'user de différentes couleurs et, en plus, colorie chacune de ses planches dans les parties à imprimer avec chaque ton ; celles-ci sont incisées comme les autres, en général chacune sur un des côtés du même bloc de bois, et quelquefois plusieurs à

(1) Tokuno, *Japanese Wood-Cutting*, 1894. — Anderson, *Japanese Wood-Engraving*, p. 62 (tous deux avec reproductions des instruments). Cf. aussi Regamey, *Jap. prat.*



MORONOBU (1646-1714). SCÈNE D'INTÉRIEUR.

Musée du Louvre

côté les unes des autres. Aussitôt, du reste, qu'Harunobu eut trouvé l'impression polychrome complète, en 1765, les artistes n'eurent plus qu'une idée, ce fut de réduire, par économie, ce nombre de planches en cherchant les moyens nouveaux d'en employer le moins possible, soit par la superposition de planches différemment coloriées, soit par des combinaisons spéciales de couleurs destinées à modifier les couleurs voisines, et ainsi de suite. Il n'est pas toujours vrai qu'une gravure ait été imprimée avec autant de planches qu'elle a de couleurs ; car l'imprimeur a le pouvoir, — et c'est même le principal but de son art, — d'affaiblir certaines parties de la planche en ôtant le pigment par frottement, ou de les intensifier, au contraire, en le renforçant, de façon à les nuancer; ou bien d'infuser graduellement une couleur dans une autre et de couvrir, soit en même temps, soit successivement, plusieurs parties de la planche avec des couleurs tout à fait différentes. Les artistes de la meilleure période trouvaient cinq ou six couleurs suffisantes pour leurs besoins ; mais, dans le cas des surimonos (Voir plus loin), qui devaient être extraordinairement luxueux, surtout au début du XIXe siècle, le nombre en a atteint souvent vingt ou trente.

L'exactitude du tirage des planches est assurée par l'incision d'un angle dans le coin droit en bas de la ligne d'encadrement et d'une petite raie dans le coin de gauche sur la même ligne. Ces deux marques sont gravées à la même place sur toutes les planches, et, en imprimant, les feuilles

sont posées de manière à ce que leurs coins rencontrent exactement ces marques ; par ce simple moyen, un ajustement parfait est presque invariablement obtenu.

Ceux d'entre nous qui ne connaissent que les estampes modernes, avec leur prédominance de rouge et de bleu d'aniline, ne peuvent s'imaginer les couleurs des belles vieilles épreuves (1). Ce sont d'abord, parmi les rouges : un rouge violacé fait d'un jus de légume appelé *beni*, un rouge-brique d'oxyde de plomb appelé *tan*, qui a une légère tendance à noircir, et le rouge de cochenille chinois ; le jaune est généralement un ocre clair, l'ocre rouge n'ayant été introduit que plus tard ; le bleu est soit du carbonate de cuivre, soit de l'indigo ; le vert était très clair à l'origine ; le vert foncé vint plus tard. Les couleurs intermédiaires, telles que le gris, brun mat et vert-olive, furent ajoutées plus tard. Le noir a joué un rôle important dès la période des primitifs jusqu'aux temps modernes ; un tant soit peu grisâtre au début, il devint ensuite très intense et très brillant et fut très employé en larges masses. Les teintes de chair sont indiquées presque imperceptiblement, quand elles le sont, mais dans quelques épreuves de luxe, surtout à la fin du XVIIIe siècle, elles sont mises en valeur par un fond blanc parsemé de nacre pulvérisée, appelée à tort mica, qui produit un éclat très doux.

Il y a aussi une classe spéciale de gravures en couleurs, dans laquelle la seconde planche est employée simplement pour produire une teinte

(1) Tokuno, p. 226. — Anderson, *Japanese Wood-Engraving*, p. 67.

KWAIGETSUDO VERS 1707-1714
COURTISANE.
Noir et blanc.

KWAIGETSUDO VERS 1707-1714
COURTISANE.
Noir et blanc.

Collection H. Vever, Paris.

grise intermédiaire, une troisième planche étant souvent ajoutée pour les teintes de chair. Les épreuves à deux et à trois tons, qui sont d'un effet très délicat, sont employées surtout pour des fac-similé de dessins, par exemple d'Hokusai. Les croquis lavés à larges coups de pinceaux et en peu de couleurs, tels que ceux de Korin, Masayoshi (1), etc., sont reproduits de la même façon, quelquefois avec du bleu et du rouge d'une seconde et troisième planche. L'effet des gravures en couteurs peut aussi être augmenté par des gaufrages en creux et en relief, qui sont incisés sur une autre planche et rendent les dessins des robes ou des étoffes, les détails des paysages éloignés, les lignes des vagues sur l'eau, parfois les plis des robes peu coloriées.

Ces gaufrages sont très fréquents, et les épreuves soigneusement exécutées en ont presque toujours ; on dit que Shighenaga fut le premier à les employer, en 1730 environ. Les épreuves en couleurs s'appellent *nishikiye*, c'est-à-dire peinture de brocart, et le nom général pour les épreuves en feuilles séparées est *ichimaiye*. Trois autres sortes d'estampes doivent être mentionnées ici : tout d'abord, le triptyque, consistant en un seul dessin couvrant trois feuilles ; on connaît aussi des pentaptyques ; puis ces longues bandes étroites que Fenollosa appelle kakemonos. Les meilleurs maîtres ont été tentés de s'essayer dans ce format qui, à première vue, ne semblerait donner place qu'à une seule figure, et même alors dans des poses tranquilles. Il fut pourtant

(1) Brinckmann, p. 229.

employé avec les plus heureux résultats pour deux, trois et même plusieurs figures, soit côte à côte, soit les unes au-dessus des autres, au repos ou en mouvement. Enfin il y a les surimonos carrés, que les amateurs s'envoyaient comme souhaits de bonne année ou comme cartes de félicitations ou d'annonce dans d'autres occasions ; leur tirage était des plus luxueux ; on y répandait l'or, l'argent, et tous les tons variés de bronze, ainsi qu'une profusion de couleurs et de gaufrures (1). Harunobu est, dit-on, le premier qui les mit à la mode, sans doute par ses épreuves datées de 1765 ; Hokusai et son élève Hokkei produisirent un grand nombre des plus beaux. Un exemple célèbre de surimonos est la série des sept dessins de Shuntei représentant les dieux du bonheur sous forme de belles dames luxueusement habillées ; ainsi que les mêmes sept dieux entrant au port sur leur bateau, à la nouvelle année, dans la nuit du 2 au 3 janvier, qui est un des sujets favoris de surimonos. Brinckmann a remarqué que les années 1804 et 1823 sont remarquables par leur production de surimonos merveilleusement tirés. La première de ces dates était le début d'un cycle de soixante ans d'après un système de computation emprunté à la Chine, le soixante-quatorzième cycle pour être précis, et l'année du " Rat " dans les termes de la courte notation. La dernière était la vingtième du même cycle, et l'année de la " Chèvre ". " L'année 1804, époque de fête générale et d'épanouissement de la vie sociale japonaise alors dans tout son éclat,

(1) Brinckmann, p. 291.

KWAIGETSUDO (vers 1707-1714). — COURTISANE ASSISE JOUANT AVEC UN CHAT.
Coloriée à la main en vermillon et jaune.
Collection J. Doucet, Paris.

produisit en effet beaucoup de surimonos, parmi lesquels les plus caractéristiques et les plus somptueux sont ceux d'Hokusai. En 1823, des concours eurent lieu pour les cartes de nouvel an; les cercles artistiques et autres sociétés, parmi lesquelles plus spécialement la " Société " des chapeaux fleuris ", rivalisèrent entre elles pour l'invention de surimonos originaux et élégants et donnèrent des commandes aux artistes. "

Depuis le coup d'État de 1868, le Japon est ouvert aux étrangers, et le zèle des Japonais à faire leur profit des progrès européens fut si grand qu'ils prirent d'abord en hâte le bon et le mauvais, la science et l'industrie, aussi bien que la pacotille, et se fourvoyèrent jusqu'à dédaigner leur art et leur costume national. Il est vrai qu'ils s'aperçurent très vite de leur folie; mais, cependant, l'intervalle fut assez long pour permettre aux acheteurs européens et américains de réunir un nombre considérable de leurs produits artistiques, et surtout des gravures en couleurs. Ce que nous savons de cette branche de l'art est basé sur des collections ainsi formées. Depuis qu'un Musée d'art japonais a été fondé, à la fin du siècle dernier, à Tokio, l'ancien Yedo, et qu'on y a organisé des expositions rétrospectives, les Japonais ont tout à fait ouvert les yeux aux mérites de leur art indigène, et les prix ont tellement monté qu'il est bien rare maintenant que quelque chose de valeur sorte du Japon.

Depuis l'époque où un marin portugais toucha pour la première fois son sol, en 1542, Dai Nippon,

l'Empire du Soleil levant, avec ses 3800 îles, que Colomb était parti pour découvrir lorsqu'il rencontra l'Amérique sur son chemin, a toujours été l'objet du désir, de l'admiration et de la cupidité des Européens (1). Aujourd'hui encore, le voyageur revenant du Japon est plein d'enthousiasme pour la beauté du paysage, la douceur du climat (dans les contrées tempérées qui entourent Yedo, il y a à peine un mois de neige et de glace), l'industrie et l'habileté des hommes, le charme et la modestie des femmes. Naturellement les premiers colons européens ne réussirent qu'à se faire cordialement détester ; les Jésuites, qui y débarquèrent au XVIe siècle, eurent des relations commerciales, importèrent des fusils et du tabac et firent de nombreux prosélytes ; quand leur manière d'être devint trop impérative, les Japonais se soulevèrent contre eux, et on dit que, en 1638, 40000 chrétiens ont souffert le martyre au Japon. En 1597 eut lieu le premier voyage aux Indes néerlandaises. Les relations entre les Européens et le Japon continuèrent surtout par l'île de Deshima ; mais, peu après, l'hostilité contre les étrangers prit le dessus, et, à partir de 1641, le Japon ne resta accessible qu'aux Hollandais et aux Chinois, et cela seulement par le port de Nagasaki. De ce port était expédiée, en effet, une catégorie spéciale de marchandises, surtout de la porcelaine, fabriquée d'après des modèles connus, en immense quantité pour l'exportation ; principalement dans la province de Hizen, où se

(1) Madsen, p. 1-6.

trouve Nagasaki : 45 000 pièces de cette porcelaine furent importées en Europe en 1664, sur onze vaisseaux hollandais ; il se fit aussi un grand commerce d'objets de laque pendant le XVIIe siècle. Aucun Européen toutefois n'eut la permission de pénétrer dans l'intérieur du pays (1).

Le milieu du XIXe siècle fut témoin de changements radicaux sous ce rapport ; en 1853, un traité commercial fut conclu avec les États-Unis d'Amérique et suivi de semblables traités avec l'Angleterre, la France et la Russie. En 1860, la première ambassade japonaise s'embarquait pour l'Europe, et en 1890 une constitution était accordée à la nation.

Les gravures japonaises commencèrent à être connues du grand public à l'Exposition de 1862 à Londres, et les premières épreuves en couleurs arrivèrent à Paris par Le Havre dans la même année. Des artistes comme Stevens, Whistler, Diaz, Fortuny, Legros (2), qui vivaient alors à Paris, les remarquèrent immédiatement ; ils furent suivis par Manet, Tissot, Fantin-Latour, Degas, Carolus Duran, Monet ; et les graveurs comme Bracquemond, Jacquemart et Solon de la manufacture de Sèvres, devinrent les adeptes fervents de cette dernière découverte de l'art. Des voyageurs comme Cernuschi, Duret, Guimet, Régamey, commencèrent, en revenant du Japon, à chanter les louanges de ce pays et de son art. Des écrivains comme les Goncourt, Champfleury, Burty, Zola ; des édi-

(1) O. Munsterberg, *Japans auswärtiger Handel von 1542-1854*, Stuttgart, 1896, ch. v.

(2) E. Chesneau, Le Japon à Paris (*Gazette des Beaux-Arts*, II per., t. XVIII, 1878), p. 385-841).

teurs comme Charpentier ; des industriels comme Barbedienne, Christofle, Falize, se joignirent au mouvement. Villot, l'ancien conservateur des peintures au Louvre, fut un des premiers à faire une collection de gravures japonaises. Le terrain ayant été ainsi si bien préparé, l'Exposition de Paris en 1867 devint un triomphe définitif pour l'art japonais. Peu de temps après, les amis parisiens du Japon formèrent la société du *Jinglar*, qui se réunissait en un dîner une fois par mois à Sèvres.

Depuis la révolution de 1868, où la résidence du Mikado fut transférée de la vieille capitale de l'intérieur, Kioto, à Tokio, l'ancien Yedo, sur la côte sud, autrefois le siège des Shoguns (gouverneurs militaires), et les coutumes féodales graduellement abolies, le Japon et par conséquent l'art japonais furent donc entièrement ouverts aux étrangers. La connaissance de cet art fut encore avancée par les Expositions universelles de Vienne (1873) et de Paris (1878), dont la dernière fut organisée par Wakai, un homme connaissant parfaitement l'art de son pays.

Ce ne fut que vers 1875 que fut fondé un musée au Japon même, à Tokio, pour réunir les œuvres anciennes. Le premier directeur en fut Yamataka ; mais quand un second musée fut fondé à Nara, vers 1885, Yamataka changea et en devint directeur, tandis que le musée de Tokio était confié à l'ancien ministre des Arts et Sciences, le vicomte Kubi ; et, quand on fonda, en 1895, un musée dans la vieille ville impériale de Kioto, près de Nara, Yamataka prit la direction des deux musées.

KIYONOBU : KUMAGAI NO JIRO A LA BATAILLE DE ICHINOTAMI.

British Museum.

Les plus importantes collections formées en Europe sont les suivantes (1) : celle de Siébold, qui rapporta, en 1830, environ 800 peintures (kakemonos), actuellement conservées à Leyde ; celle de Sir Rutherford Alcock, qui l'exposa à Londres en 1862 et sur laquelle John Leighton fit un discours à la Royale Institution le 1er mai 1863 ; elle semble cependant avoir été composée d'œuvres du XIXe siècle. En 1882, le professeur Gierke (de Breslau) exposa sa collection de peintures, environ deux cents pièces, au Kunstgewerbemuseum de Berlin, et cette collection fut acquise par l'Etat prussien, qui possédait déjà au Cabinet des Estampes de Berlin une petite collection d'ouvrages illustrés rassemblés par un collectionneur précédent. Le professeur Gierke fut empêché par la mort, qui le surprit en 1882, d'entreprendre l'histoire de la peinture japonaise qu'il avait projetée.

Dans la même année, le British Museum acquit pour 3 000 livres une collection d'environ 2 000 peintures japonaises et chinoises, et de gravures du Dr William Anderson, qui avait été professeur à l'Académie de médecine de Tokio (2).

A Paris, où beaucoup de très importantes collections privées furent créées, celles de MM. Gonse, Bing, H. Vever, C. Haviland, Gillot, Manzi, A. Rouart, Gallimart, R. Kœchlin, de Camondo, Marteau et Jacquin, méritent une mention spéciale ; une exposition rétrospective

(1) Cf. Madsen, p. 9-11. Ph.-Fr. von Siébold était chirurgien de l'armée des Indes néerlandaises au Japon, de 1822-1830.

(2) Anderson fut aidé par Satow, le secrétaire japonais de l'ambassade anglaise à Yedo, pour former sa collection.

d'art japonais fut organisée dès 1883 et fut suivie d'une exposition spéciale de gravures japonaises en 1890. Au début de 1893, une exposition choisie de paysages d'Hiroshige eut lieu chez Durand-Ruel.

Le département oriental du Louvre possède une collection de gravures, ainsi que le Musée Guimet, et la Bibliothèque nationale conserve la très importante collection de livres illustrés de Th. Duret. Une société d'amis de l'art japonais, composée d'environ trente membres, se réunit mensuellement à Paris. Enfin, en février 1909, la première exposition de gravures japonaises provenant de collections privées eut lieu au Musée des Arts décoratifs et sera suivie d'une série d'autres expositions annuelles, depuis les primitifs jusqu'aux modernes.

En 1888, le *Burlington fine Arts Club* organisa une exposition de gravures japonaises, et une société japonaise fut fondée ; parmi les collections anglaises, celle d'Edgar Wilson est particulièrement appréciée.

La plus grande collection, cependant, est celle du Musée des Beaux-Arts, à Boston ; elle se compose d'environ 400 paravents, 4000 peintures et 10000 gravures, qui furent réunis par le professeur Ernest-Francisco Fenollosa, qui passa douze ans au Japon, comme commissaire impérial japonais des Beaux-Arts, et consacra presque toute sa vie à décrire et classer ces trésors ; il possédait une collection particulière remarquable. Parmi les autres collections américaines, celles de Charles J. Morse et Fred. W. Gookin, à Chicago, et de George Vanderbilt, à New-York, peuvent être

mentionnées; M. Francis Lathrop (de New-York), possède environ 170 Kiyonaga; le Dr Bigelow a exposé une riche collection d'Hokusai, à Boston.

En Allemagne, il y a les collections Kœpping et Liebermann, à Berlin; Stadler, à Munich; Mme Straus-Negbaur, à Francfort-sur-le-Mein; Jaekel, à Greifswald; Mosle, à Leipzig; CEder, à Düsseldorf; Grosse, à Fribourg-en-Brisgau; Le Cabinet des Estampes de Berlin a déjà été mentionné; la bibliothèque du Kunstgewerbemuseum de Berlin a depuis lors toujours tendu à devenir le dépôt central de toutes les collections d'État; le Musée des Arts décoratifs, à Hambourg, possède de nombreuses gravures, et le Cabinet royal des Estampes de Dresde a commencé une collection.

Naturellement la littérature consacrée à l'art japonais s'est développée en même temps (Voir la Bibliographie à la fin). Les premières informations détaillées et dignes de confiance sur l'histoire de la peinture japonaise, ainsi que quelques notes sur l'histoire de la gravure, furent fournies par Anderson dans son travail d'avant-garde : *Histoire de l'art japonais*, publié dans les *Transactions* de *la Société asiatique du Japon* (vol. VII, 1879); son ouvrage de luxe, *les Arts picturaux du Japon*, en deux volumes, 1886, et le catalogue de ses peintures japonaises et chinoises acquises par le British Museum, qui parurent en même temps, approfondissent encore le même sujet, tandis que son *Japanese Wood-Engraving*, publié dans le *Portfolio* de mai 1895, le condense dans un court essai populaire de l'histoire de la gravure japonaise. Le professeur Gierke suivit Anderson

et fit paraître ensuite, en 1882, le catalogue de l'exposition de sa collection au Kunstgewerbemuseum de Berlin, qui contenait une notice courte, mais claire, complète et tout à fait personnelle de l'histoire de la gravure japonaise. L'année suivante, parut *l'Art japonais* de Gonse, ouvrage monumental en deux volumes, le premier traitant de la peinture et de la gravure, et où apparaît le premier essai heureux pour comprendre l'art japonais envisagé au point de vue artistique. L'ouvrage de Gonse fut critiqué par Fenollosa dans sa *Revue du chapitre sur la peinture dans "l'Art japonais" de Gonse*, publiée d'abord à Yokohama, puis à Boston en 1885; son énergique réfutation de l'importance trop grande donnée à Hokusai dans l'art japonais était sans doute très justifiée, mais en même temps Fenollosa était obligé d'admettre que Gonse était admirablement parvenu à faire sentir à ses lecteurs le génie de Korin, un artiste dont les qualités ne sont pas très compréhensibles aux Européens. Grâce à sa grande connaissance à la fois des peintures et des sources, Fenollosa put établir sur des bases solides l'histoire du développement de la peinture japonaise.

En 1885 parut un petit livre appelé *Japansk Maler Kunst*, par l'artiste danois Madsen; la langue dans laquelle il est écrit l'a malheureusement empêché d'être aussi lu que le méritent la conscience de l'auteur, son esprit, son réel sens artistique et son style; même maintenant une traduction de ce livre constituerait la meilleure préparation possible à la compréhension du génie de l'art japonais.

TORII KIYONOBU (1664-1729). BIJIN A LA ROBE DÉCORÉE DE CARACTÈRES D'ÉCRITURE ET DE FLEURS DE PAULOWNIA.

Noir et blanc.

Collection H. Vever, Paris.

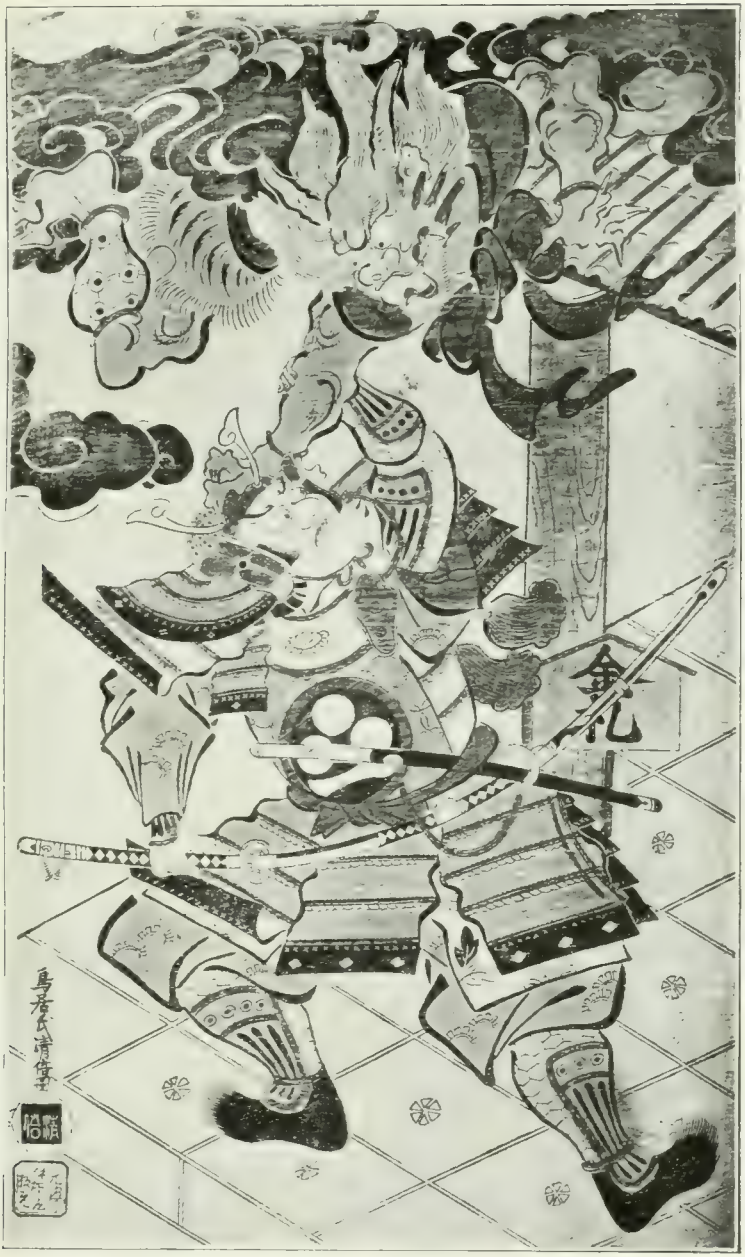
En 1889, une nouvelle génération commença, par de patientes recherches sur des points isolés, à étendre le terrain récemment défriché. Brinckmann, à Hambourg, publiait le premier volume de son ouvrage sur les arts et métiers du Japon, dans lequel il donnait un compte rendu complet de l'histoire de la peinture et de la gravure japonaises, mais où il marquait encore une tendance à être du côté de Gonse, plutôt que de Fenollosa, surtout dans son estimation trop grande d'Hokusai. Bing, à Paris, travailla avec zèle à familiariser le grand public avec l'art japonais dans son *Japon artistique*, un ouvrage magnifique publié en trois langues, française, allemande, anglaise, et qui par ses excellentes illustrations rendait possible une profonde étude du point de vue japonais. Les séries de reproductions appelées *Kokwa*, qui sont publiées à Tokio depuis 1890, sont moins répandues, bien que le tirage en soit magnifique. Le catalogue de l'exposition faite à Paris à l'école des Beaux-Arts, en 1890 (avec une introduction de Bing), et celui de la collection Burty, en 1891 (avec une introduction de Leroux), initièrent avec compétence les collectionneurs parisiens à cet art des gravures sur bois, inconnues jusque-là, sauf à quelques-uns.

En 1891, Goncourt publia son livre sur Outamaro, la première monographie consacrée à un artiste japonais ; puis, en 1896, son livre sur Hokusai, qui provoqua pas mal de récriminations, car il était basé sur des documents qu'un Japonais avait antérieurement réunis sur commis-

sion de Bing, mais frauduleusement vendus une seconde fois, ce qui fit que Bing, prévenu par Goncourt, fut empêché de publier une monographie d'Hokusai.

La *Geschichte der Malerei im 19. Jahrhundert* de Muther contribua aussi à populariser les gravures japonaises en Allemagne, mais, à cause de la brièveté du chapitre et de la petite taille des reproductions, ne pouvait donner qu'une notion générale du sujet. Un meilleur résultat fut atteint par le *Japanese Wood-Engraving* (*Portfolio*, 1895) d'Anderson, avec ses illustrations très utiles.

Finalement, au début de 1896, la connaissance des gravures japonaises entra dans une phase nouvelle, et probablement finale, par la publication du très complet catalogue de l'exposition des maîtres de l'Ukiyoye, à New-York, par Fenollosa, un ouvrage qui combine la pleine connaissance des documents avec une grande liberté de jugement, la vigueur du style et la plus grande exactitude dans les détails. Ce catalogue, qui exclut sciemment toute information biographique, comprend la description d'environ 400 gravures choisies, arrangées dans leur ordre chronologique présumé, ainsi que 50 peintures des mêmes artistes ; il détermine, en effet, ce que personne jusque-là n'avait pu faire : les limites de temps dans lesquelles chaque artiste produisit, les changements que subit le style de chacun d'eux, et enfin, basées sur des recherches spéciales, les principales périodes de développement de la gravure japonaise en général, depuis environ 1675 à 1850. Tout cela est



KIYOMASU (1679-1763). — WATANABE COMBATTANT UN DÉMON
Coloriée à la main, rouge foncé et jaune orange.
Collection R. Kechlin.

écrit avec une ludicité si convaincante qu'il n'y aura plus tard que quelques petits détails à corriger; l'histoire de la gravure japonaise dans toutes ses ramifications est bâtie d'une manière si compacte que nous nous estimerions très heureux si nous avions d'aussi bonnes fondations pour une période d'histoire de l'art européen. A ce propos, il faut se souvenir que Fenollosa n'a pas affaire seulement à un petit groupe, mais à des centaines d'artistes, même en laissant de côté, comme il le fait, la multitude de graveurs insignifiants du XIXe siècle. Dans cette étude, Fenollosa a, du reste, très bien su mettre en vedette les artistes de premier rang en les détachant de la masse soigneusement triée. La sûreté avec laquelle son catalogue mentionne la date de chaque épreuve dans les limites d'une seule année peut sembler surprenante; mais nous devons considérer, comme il le fait remarquer lui-même en chercheur expérimenté, que la date, dans chaque cas, n'est qu'approximative, puisqu'il n'y a rien d'absolument certain en ce qui touche les choses artistiques, aussi pleinement convaincu de la justesse de son opinion que l'on puisse être. De plus, ces différentes dates n'ont pas été déterminées, comme on pourrait le croire tout d'abord, par la simple comparaison des styles des différentes estampes; Fenollosa a dû certainement prendre en considération les dates traditionnelles des différents artistes, puisque, heureusement, la plupart des gravures japonaises sont signées, tandis que les feuilles datées avec certitude sont trop peu nombreuses pour nous

donner une chronologie précise avec leur seule aide ; du XVIIIe siècle, par exemple, la meilleure période, nous n'en avons que quelques-unes de 1743 (Shigenaga), 1765 (Harunobu), 1783 (Kiyonaga), 1795 (Outamaro).

Il est vrai que le style de la coiffure, à laquelle Fenollosa attache avec raison un grand poids, constitue une aide matérielle pour dater exactement des épreuves; mais comment, nous demandons-nous, sait-il quelle pouvait être la mode de telle et telle année particulière, car de simples considérations de style ne peuvent pas le lui indiquer. Il n'existe rien au Japon dans le genre d'un journal de modes, aucune chronique de ses changements annuels, comme nous l'avons en Europe. Mais il y a cependant une source d'informations dans laquelle Fenollosa, comme il le dit lui-même, a largement puisé, par laquelle tous les changements de costumes et particulièrement de coiffures peuvent être sûrement suivis : ce sont les livres illustrés, en général datés. Ils nous permettent de retracer non seulement les changements de mode, mais ceux de style des différents artistes qui, nous le savons, produisaient fréquemment les estampes en feuilles séparées. Ces livres illustrés sont la base des étonnants résultats des recherches de Fenollosa ; s'ils avaient été compris dans l'exposition de New-York et dans son catalogue, leur relation avec son ouvrage entier serait apparue immédiatement, et ses résultats auraient été encore plus instructifs et convaincants.

Fenollosa succomba malheureusement à une

KIYOMASU (1679-1703). FEMME AU MIROIR.
Coloriée à la main, jaune et vert.

KIYOMASU (1679-1703). FEMME TENANT UNE POUPÉE.
Noir et blanc.

Collection H. Vever, Paris.

maladie de cœur à Londres, le 21 septembre 1908, sans avoir eu le temps d'écrire l'histoire complète de la peinture et de la gravure japonaises qu'il projetait. En plus des ouvrages déjà mentionnés, il édita le petit mais important catalogue de l'Exposition de Tokio (1898) et publia le magnifique ouvrage *The Masters of Ukiyoye*.

En 1897, parut enfin une histoire abrégée de la gravure japonaise, par Edward F. Strange, conservateur au South Kensington Museum. Bien que certainement d'une haute valeur, cet ouvrage donne cependant un peu trop d'importance à toutes sortes de choses non essentielles, comme l'histoire de la vie des artistes, leurs surnoms et leurs résidences, alors qu'il ne consacre à leur personnalité que quelques phrases générales. Son grand défaut est de donner une impression tout à fait fausse du développement de la gravure japonaise, en parlant de l'art du XIXe siècle (seule époque dont l'auteur paraisse avoir une science suffisante et personnelle) avec des détails disproportionnés, et en négligeant le XVIIIe siècle, qui, historiquement, est le plus important, puisque, au XIXe siècle, sauf Hokusai et Hiroshige, très peu de noms comptent. Strange n'avait, il est vrai, pas encore pu faire usage du catalogue fondamental de Fenollosa (1896). Il a publié un autre livre en 1904 : *Japanese colour prints*. Dans la même année (1897), la première édition du présent ouvrage fut publiée. En 1900, Duret publia un excellent catalogue des livres de sa collection acquise par le Cabinet des Estampes de la Bibliothèque nationale.

Plusieurs catalogues de ventes parus depuis 1902 ont agrandi les connaissances à ce sujet. Depuis 1904, Perzinski a publié quelques courts mais distingués essais sur les gravures japonaises. En 1907, Kurth publia son vaste ouvrage sur Outamaro.

Enfin en 1909 parut, sous la direction de M. Raymond Kœchlin, qui a organisé au Musée des Arts décoratifs les expositions annuelles dont nous parlions plus haut, un très bel album reproduisant les estampes primitives exposées au Pavillon de Marsan, en février 1909. Les excellentes et nombreuses illustrations sont accompagnées d'un catalogue raisonné par M. Vignier avec la collaboration de M. Inada. Le second album de cette collection, reproduisant les œuvres d'Harunobu, Shunsho et Koruisai, exposées au Pavillon de Marsan en février 1910, vient de paraître. Le catalogue raisonné, également fait par MM. Vignier et Inada, est précédé d'une savante préface de M. Raymond Kœchlin. Ces deux albums et ceux qui les suivront constituent des instruments de travail de premier ordre pour tous ceux qui étudient l'estampe japonaise.

Des notices japonaises sur des artistes d'époque plus reculée sont contenues dans les ouvrages suivants, mentionnés par Anderson:

Honcho-gwashi, 6 vol., 1693.
Mampo-zensho, 14 vol., 1694.
Gwako-seuran, 6 vol., 1740, avec une table généalogique des artistes de l'école de Kano et reproductions de peintures fameuses.

Masanobu (1685-1764). — En bateau sur la Sumida
Impression à deux tons, rose et vert
Collection H. Vever, Paris.

Ouvrages du XIXe siècle :

Kun in hosho, 1810.
Kocho meigwashiu, 5 vol., 1818.
Shogwa shuran, 1836.
Gwajo yoriaku, 2 vol., 1850.
Shogwa zensho, 10 vol., vers 1862.
Grajin-riaku-nempio, 1882.
Shogwa Kaisui, 3 vol., 1883.

Une des principales sources d'information est le *Ukiyoye ruiko*, qui existe au British Museum (dans un manuscrit de 1844) et ailleurs, et qui fut ensuite imprimé. Le tirage original date, dit-on, de 1800, et fut graduellement augmenté par le peintre Keisai Yeisen, entre autres, en 1830.

Le Musée Guimet, à Paris, avait l'intention d'en publier en 1893 une traduction française, par Kawamura (Voir Deshayes, *Considérations*) ; mais jusqu'à présent rien n'a paru. D'après l'Outamaro de Kurth, trois sources japonaises, employées pour le catalogue Barbouteau, sont particulièrement importantes ; ce sont :

1° *Mon cho gwaka jin mei ji sho*, par Kano Hisanobu, 1894, 2 vol.

2° *Nihon bijutsu gwaka jin meisho den*, par Kigushi Bunzan, 1892, 2 vol.

3° *Zoho ukiyoye ruiko*, Tokio, 1889 ; nouvelle édition en 1901.

CHAPITRE II

APERÇU DE L'HISTOIRE DE LA PEINTURE JAPONAISE

La gravure japonaise n'étant, en somme, que le développement de la peinture japonaise, il est nécessaire d'en donner ici un court aperçu. L'art de peindre, ainsi que tous les autres arts, poésie et science, vint de la Chine, berceau de toute la culture d'Extrême-Orient, au Japon par la Corée vers le ve siècle après Jésus-Christ. Jusque-là, le Japon avait été plongé dans une profonde barbarie, mais sa puissance lui avait permis, au IIIe siècle de l'ère chrétienne, d'exiger un tribut de la Corée, pays saturé de culture chinoise. Les Japonais reçurent donc petit à petit des Coréens, en même temps que différents talents et métiers, l'art de la peinture.

Dans la seconde moitié du ve siècle, il vint se fixer à la cour du Japon un peintre chinois, de naissance impériale, nommé Nanriu. Des peintres coréens furent également employés à la cour du Japon (1), aux VIe et VIIe siècles, et introduisirent non seulement les traditions chinoises, mais aussi le bouddhisme, qui devait avoir une grande influence sur la formation de la peinture japonaise. Le bouddhisme, qui paraît avoir son

(1) Gierke, p. 11. — Anderson, *Transactions*, p. 339.

origine dans de tardives influences grecques sur le nord-ouest de l'Inde, avait atteint la Corée à travers l'Asie centrale et la Chine.

Gonse a déjà fait remarquer que les premières productions de cet art bouddhique au Japon sont très semblables aux ruines de Borobudhur, à Java, et surtout à celles d'Angkor, au Cambodge, et sont par conséquent bien plus indiennes que chinoises de caractère (1). Friedrich Hirth a depuis lors retracé pour nous le chemin probablement suivi par cette tradition. Le peintre Wai-tschi Isong, dont les ouvrages servaient de modèles aux Coréens pour leurs peintures bouddhiques, venait de Khoten, dans l'Asie centrale, où la cour princière était renommée pour son goût artistique.

Il transporta l'art, qui lui avait probablement été apporté de l'Inde, à Tschang-an-fu, la capitale impériale chinoise du VIIe siècle, et de là il fut propagé jusqu'en Corée (2).

Le Bouddhisme fut introduit au Japon en 552 et devint religion d'État en 624 ; sous l'empereur Kotoku (645-654), le Japon reçut une constitution d'après le modèle chinois.

A cette peinture bouddhique purement hiératique fut opposée dès l'origine celle plus antique et plus vivante des Chinois ; mais chacune garda sa propre raison d'être. La peinture bouddhique, s'inspirant des mystères qu'elle représentait, resta toujours solennelle et digne et se distingua par le travail le plus minutieux et

(1) Gonse, I, p. 166.
(2) F. Hirth, *Über fremde Einflüsse in der chinesischen Kunst*, p. 46.

MASANOBU (1685-1764). — FEMME REGARDANT UN COQ ET UNE POULE.
Impression à deux tons, rose et vert.
Collection H. Vever, Paris.

l'ornementation la plus riche, rehaussés d'or et de brillantes couleurs. La peinture chinoise, au contraire, passe-temps à la mode des gens cultivés, suivit les tendances variées de l'époque et s'adapta au goût des différents pays, gardant toutefois son principe fondamental, qui était d'essayer d'obtenir une touche large, légère, sûre et, autant que possible, personnelle. Cette affinité avec la calligraphie eut pour effet non de bannir complètement la couleur, mais d'en rendre le rôle secondaire en mettant toute l'importance dans l'habileté à rendre une œuvre aussi parfaite que possible avec quelques touches larges et puissantes, c'est-à-dire de tirer le plus grand effet du contraste du noir et du blanc. Cette économie de moyens est toujours restée la caractéristique de l'art pictural chinois (1).

Bien que le premier peintre japonais que nous connaissions actuellement, Kanaoka, n'apparaisse qu'à la fin du IXe siècle, tout fait croire qu'il représente le point culminant de la première grande époque de l'art japonais, et non, comme on pourrait le supposer, le commencement réel de la peinture japonaise. Car le peu que nous savons de son œuvre et de l'art japonais des VIIe et VIIIe siècles, particulièrement de la sculpture, du bronze et des bois sculptés, nous fait penser que cette jeune et vigoureuse nation s'était rapidement fait un art personnel plein de puissance et d'expression. Bien que les formes de peinture soient restées au début étrangères,

(1) Bing, *Revue Blanche* (1896), p. 164. — Binyon, *Painting in the Far East* (1908).

c'est-à-dire coréennes, chinoises et bouddhiques, l'esprit doit en avoir été purement japonais, correspondant au plus haut degré de culture qu'ait atteint le pays; autrement Kanaoka n'aurait pas pu garder à travers les siècles le mérite d'avoir été le plus grand peintre japonais; car on n'atteint pas une telle gloire par la seule imitation d'un art étranger.

Dès le début du IXe siècle, le bouddhisme avait été complètement transformé par l'esprit national et s'était ainsi réconcilié avec la religion dominante : le shintoïsme.

De cette période primitive, des VIIe et VIIIe siècles, connue sous le nom de période Nara (ainsi nommée d'après Nara alors capitale, avec sa grande rue et ses nouvelles portes), sont, entre autres, les ouvrages suivants : le portrait en pied bien connu du prince Shotoku, avec deux enfants (Kokkwa), qu'on suppose maintenant être postérieur; une fresque de caractère indou au temple Horiuji ; six peintures sur un paravent représentant " les Beautés sous les arbres ", chinoises de style, mais déjà japonaises de sentiment; enfin un portrait de Kobo Daishi, saint du début du IXe siècle, par le prêtre Gonzo.

Kose no Kanaoka, en sa qualité de fils de ce IXe siècle, que la puissante Chine de la dynastie des Tang influença si profondément, travailla entièrement sous le charme de l'école chinoise et surtout de l'école bouddhique. Il vécut de 850 environ à 890; son maître avait été un émigrant chinois appelé Gokioshi. On mentionne comme le chef-d'œuvre de Kanaoka les

SHIGHENAGA (1697-1756). AIGLE GUETTANT UN SINGE.

Collection H. Vever, Paris.

portraits des sages chinois qu'il copia en 888 d'après les originaux du palais de Kioto (où la capitale avait été transportée en 794). En plus d'images de dieux d'après les règles bouddhiques, il peignit aussi, d'après nature, des scènes d'histoire ainsi que des paysages et des animaux; son principal mérite est d'avoir élargi le champ de l'art en s'inspirant de l'histoire du Japon, des légendes héroïques et de la vie des prêtres célèbres.

Gonse avait avancé qu'on ne connaissait jusqu'à présent que quatre peintures de Kanaoka; l'une de celles-ci, un kakemono, appartenant au marchand Wakai (de Tokio) et représentant le saint bouddhiste Jizo, est reproduite dans son *Art japonais* (I, p. 169). Fenollosa toutefois pense que deux de ces peintures sont certainement d'une origine moins ancienne et que les deux autres sont douteuses; mais il en nomme trois à leur place, qui, dans son idée, doivent être comptées parmi les plus grandes créations de l'art japonais, et, partant de là, il compare la position de Kanaoka dans l'art japonais à celle occupée par Phidias dans l'art grec (1).

Au Musée de Boston, il y a quatre panneaux qui sont probablement l'œuvre de Shi-Ten-O ainsi que la copie d'un portrait de jeune prince par Kanaoka. La collection Hayashi (vendue aux enchères à Paris en 1902) contenait la figure assise du Bodhisatva Jizo, probablement celle

(1) Anderson, *Transactions*, p. 342, et Catal., p. xv. — Gierke, p. 12. — Gonse, *Catal. Exp. japonaise à Paris*, 1883. — Fenollosa, *Review*, 1885, p. 9.

reproduite par Gonse. Binyon (1) reproduit le magnifique portrait en pied du ministre Sugawara Michizane, qui est tout à fait chinois de caractère. Mais Kose Kanaoka acquit un renom encore plus grand par la fondation de la première école de peinture japonaise, la Kose-riu, ainsi appelée de son nom de famille.

Au Japon, une distinction très tranchée est faite entre les écoles (*riu*) et les styles (*ye*). Les écoles (*riu*) sont constituées par la propagation de méthodes de peinture définies dans certaines familles, renforcées par l'adoption d'étrangers qui prennent le nom du clan ; dans plusieurs cas, dont nous parlerons, ces écoles se sont ainsi prolongées pendant des siècles. Le *ye* (communauté de style) est au contraire une relation tout à fait flottante et externe qui correspond exactement à notre idée de style. Jusqu'à l'époque de Kanaoka, il y eût, comme nous l'avons dit, trois styles de peinture, le style chinois (*kara-ye*), le style coréen (*korai-ye*), qui peuvent tous deux être réunis, et le style bouddhique (*butsu-ye*). La peinture était un passe-temps raffiné pour les amateurs, prêtres et nobles (2).

Kanaoka fut le premier, en 880, à fonder une école de peintres professionnels, qui fut en même temps une école nationale de peinture, et dont la base, principalement bouddhique, restait sous l'influence de l'école chinoise de la dynastie des Tang. Comme il appartenait lui-même à la plus haute noblesse, le caractère aristocratique resta

(1) *Painting in the Far East*, frontispice.
(2) Gierke, p. 23.

toujours la marque de l'école qu'il fonda, le Kose-riu. Il en fut, du reste, de même pour tous les peintres et toutes les écoles jusqu'au XVIe siècle. Ce ne fut, en effet, pas avant cette date qu'un " roturier " parvint à se faire un nom ; et ce ne fut pas avant le XVIIe siècle qu'il se créa une école populaire (ou, d'après les idées japonaises, vulgaire), dont le plus beau résultat fut cette gravure en couleurs dont nous allons nous occuper.

Le clan de Kanaoka fut continué par son fils Aimi, puis par le fils de ce dernier Kintada ; Hirotaka, l'arrière-petit-fils de Kanaoka, continua l'école au Xe siècle. C'est à lui qu'on attribue la " Mort de Bouddha " du British Museum (1), d'un style très semblable à celui du peintre chinois Wu Tao-Tze, et remarquable d'expression.

Bien que l'influence chinoise se soit continuée, même jusqu'à notre siècle, et ait, à certains moments, été plus forte, la peinture japonaise cependant a toujours dû garder son indépendance, autrement on ne comprendrait pas pourquoi, à la fin du Xe siècle, des peintures japonaises aient été envoyées comme cadeaux à la cour chinoise habituée à exiger les œuvres les plus parfaites (2). La différence entre les méthodes d'art chinoises et japonaises est fort bien indiquée dans un petit ouvrage de Le Blanc du Vernet, qui parut anonymement, *le Japon artistique et littéraire* (p. 11), où il remarque que, tandis que l'art des froids et sceptiques Chinois était en

(1) Binyon, pl. V.
(2) Hirth, *Fremde Einflüsse*, p. 73.

général méthodique, exact, délicat et précieux, celui des Japonais, correspondant à leur caractère, était franchement indépendant, vivant, gai et plein de variété. Nous devons appuyer, dit-il, sur le fait que l'art japonais ne tomba pas dans l'imitation servile et qu'il n'emprunta à l'art du Céleste-Empire que l'expérience et la technique. En appliquant ces méthodes à des sujets nationaux, les Japonais créèrent un style indépendant, qui possédait à la fois plus d'élégance, d'originalité, de mobilité et de souplesse que celui des Célestes.

Yeshin Sozu, qui mourut en 1017, âgé de soixante-seize ans, est mentionné comme un des plus remarquables peintres bouddhiques de cette période.

Mais ce n'est pas avant le commencement du XIe siècle, quand le Japon commença à s'isoler de l'étranger, que la méthode japonaise de peinture semble s'être libérée définitivement de la méthode chinoise. Car l'école de Kasuga, qui succéda alors à l'école finissante de Kose, est aussi la fondatrice du Yamato-ye ou style japonais. Ce style fut principalement propagé par la grande école de Tosa, qui fleurit au XIIe siècle; il fut appelé ainsi du nom contemporain du Japon, Yamato.

Durant la période Heian (794-1186), correspondant pour la plus importante partie à la période Fujiwara (870-1130), qui prend son nom de la famille qui possédait la monarchie héréditaire depuis 669, les Japonais s'adonnèrent sans restriction aux plaisirs de la vie, et cela au

SHUNSHO (1695-1756) — SHOKI LE VAINQUEUR DES DÉMONS

Coloriée à la main, noir, gris, chair rouge foncé.

Collection R. Kuchler, Paris

détriment de leur morale. L'école de Kasuga fut fondée, à cette époque, par le peintre Motomitsu, élève de Kose Kimmochi, un des derniers représentants de l'école de Kose. Burty fait remonter la désignation d'école de Kasuga au temple du même nom, à Nara, temple qui, dit-on, fut décoré du XIe au XVe siècle de peintures de Takachika et de ses successeurs (1). Burty mentionne l'école de Takuma comme une autre école presque contemporaine, qui fleurit du XIe au XIVe siècle.

Une branche particulière, non une véritable école, fut fondée sous le nom de Toba-ye (style comique), au XIIe siècle, par un peintre bouddhiste de haut rang, Ko Kuyu, appelé Toba Sojo, qui mourut en 1140 et fut le premier, croit-on, à faire des caricatures. Bing loue leur vivacité et le modernisme de leur esprit. Fenollosa observe toutefois que ces croquis humoristiques ne doivent pas être considérés comme son œuvre principale, car il fit aussi, dit-on, quelques très belles peintures dans le style bouddhique (2).

Les querelles furieuses qui mirent aux prises, pendant le XIIe siècle, les familles nobles des Minamoto et des Taira, et qui finirent à la fin de ce siècle par l'avènement de Minamoto-no-Yoritomo au rang de Shogun, apportèrent un changement notable dans l'art. A l'école de Kasuga succéda, au début du XIIIe siècle, l'école de Tosa, destinée à une longue activité et dont l'influence fut considérable. Son importance

(1) Catal. Burty, p. XVI. — Gierke, p. 23. — Cf. Anderson, *Transactions*, p. 344.
(2) Bing, *Revue blanche*, 1896, p. 166. — Fenollosa, *Review*, p. 13. — Anderson, *Transactions*, p. 345.

comme principale représentante du style national japonais, le yamato-ye, s'affirma plus particulièrement au xve siècle, quand l'influence chinoise eut un nouveau regain de force et amena la fondation de l'école rivale de Kano, également remarquable, mais ayant d'autres visées.

L'école de Tosa représentait l'art de la cour, qui avait son centre dans la résidence impériale de Kioto, au centre du Japon, tandis que le Shogun qui, à la fin de la guerre civile, s'était rendu indépendant, avait établi sa résidence d'abord à Kamakura, dans le Kuanto, puis à Yedo, l'actuel Tokio, sur la côte sud-est. C'est pendant cette période, connue d'après cela sous le nom de période Kamakura (1181-1333), que la féodalité se développa, les Samurai, jusque-là simples guerriers, s'élevant au rang des nobles. Ce fut particulièrement sur des makimonos, longs rouleaux horizontaux à nombreux personnages, ainsi que sur des paravents et dans des albums destinés à être offerts, que les artistes de l'école de Tosa peignirent, avec la délicatesse et la minutie de véritables miniaturistes, ces scènes historiques de batailles des Fujiwara, des Minamoto et des Taira, ainsi que des scènes de fêtes de la cour et des épisodes de la vie chevaleresque, qui peuvent être pris comme la fidèle expression du sentiment national. De telles peintures, avec leur brillant coloris de vermillon, de bleu et de vert sur fond d'or, donnent une excellente idée de la vie opulente de cette époque. Une importance spéciale y était du reste donnée à l'exacte reproduction des

Toyonobu (1711-1785). Trois geishas personnifiant les vents du Printemps, de l'Été et de l'Automne.
Impression deux tons rose et vert.
Collection H. Veever, Paris.

costumes de cérémonies de cour ; et, malgré l'étiquette raffinée exigeant que les personnes représentées soient toujours sérieuses, graves et dignes, cet art ne dégénéra jamais en petitesse et conserva toujours son caractère large et décoratif. Le fait que la peinture verticale, ou kakemono, qui demande plus d'indépendance, fut beaucoup moins en usage à cette époque, semblerait indiquer un commencement de décadence, et d'après cela Fenollosa suppose que toute l'école de Tosa fut, en quelque sorte, une réaction contre l'art plus robuste de Kanaoka.

Le fondateur de l'école de Tosa, au commencement du XIIIe siècle, fut Fujiwara-no-Tsunetaka, qui, comme directeur des Beaux-Arts, porta le titre de Tosagon-no-Kami (1). D'autres artistes de cette école furent : Fujiwara Mitsunaga, dont les makimonos sont pleins de mouvement, ainsi que Fujiwara Takanobu et son fils Nobuzane (1177-1265), qui en 1221 peignit le portrait du poète Hitomaro, et dont une magnifique étude du saint Kobo Daishi enfant est reproduite par Binyon. Keion est mentionné comme le fondateur d'une école spéciale le " Sumiyoshi-riu ", qui dura jusque dans le XVIIIe siècle.

Par suite de nouvelles guerres civiles, une certaine décadence semble avoir lieu dans la seconde moitié du XIIIe siècle ; cette décadence continua jusqu'au XVe siècle, bien qu'il y eût

(1) Le Blanc du Vernet en conclut que c'est de là que vint le nom de l'École. — Gierke, p. 14. — Anderson, *Transactions*, p. 346. — Fenollosa, *Review*, p. 9 et 13. — Catal. Burty, p. 3. — Appert, 142.

cependant au XIVe siècle un nombre d'artistes éminents, surtout Tosa Yoshimitsu. En 1274, arriva l'invasion des Mongols avec Kubla Khan ; en 1334, les Hodjo furent renversés par les Ashikaga, et les Shoguns Ashikaga régnèrent de cette date jusqu'en 1573.

Au début du XVe siècle, se produisit la renaissance de l'art japonais sous l'influence de la Chine. Le prêtre bouddhiste Chodensu, qui fit en 1409 sa fameuse mort de Bouddha, est comparé par Anderson à son contemporain Fra Angelico ; mais, d'après la description de Fenollosa, il a dû plutôt être un renouveau de l'art puissant de Kanaoka. Il mourut, en 1427, à l'âge de soixante-seize ans. Son chef-d'œuvre, le prêtre Shoichi Kokushi assis, est reproduit dans l'ouvrage de Tajima (vol. VI), ainsi qu'un Shoki en vainqueur des démons, dans Binyon.

Son contemporain Josetsu, peut-être un prêtre chinois, en tout cas instruit en Chine, fit preuve d'une activité plus grande encore en établissant à Kioto une école de peinture qui remit en honneur le style chinois. De cette école sortit une série de peintres des plus importants, tels que Sogha Shobun, Sesshu et Kano Massanobu. Josetsu peignit surtout des paysages d'une exécution délicate, non pas dans le style dominant alors en Chine, sous la magnifique dynastie des Ming (1368-1644), mais dans le style de l'ancienne période des Sung (960-1278), dont les productions même en Chine sont encore comptées comme des modèles insurpassables. Nen Kawo, qui travailla vers le milieu du XIVe siècle, est mentionné comme

TOYOKUNI. — Enfant portant [illegible] cheval de bois. Triptyque de [illegible]
[illegible]

石川秀葩豊信圖
通油町豊仙堂丸屋

un prédécesseur de Chodensu et Josetsu (1).

L'élève de Josetsu, Soga Shubun, un Chinois naturalisé au Japon, peignit des paysages, des figures, des oiseaux et des fleurs dans le style de son maître ; comme peintre, il est peut-être plus distingué que Josetsu, et, particulièrement dans le paysage, il occupe une des premières places dans l'histoire de l'art japonais. Ses œuvres sont généralement exécutées à l'encre de Chine et légèrement teintées. Anderson (2) donne la reproduction d'un de ses paysages. Parmi ses élèves, nous pouvons mentionner : Sotan, ainsi que Seshu, d'une importance plus grande encore et très probablement élève aussi de Shubun. Seshu vécut de 1420 à 1507, apprit vers 1460 à peindre en Chine même et s'établit ensuite en 1469 au temple de Unkokudji. Il est généralement renommé comme étant le plus grand artiste de l'antiquité japonaise ; il est aussi remarquable dans ses paysages; un d'entre eux est reproduit par Gonse (I,194). Binyon reproduit de lui Jurojin, le génie de la vieillesse, dans la manière de la période classique. D'après la méthode chinoise, il se servit surtout d'encre de Chine, qu'il posait à larges touches et n'égayait que rarement d'un peu de couleur. Bien qu'il ait été très fécond, il est surtout intéressant par le grand nombre de ses élèves. Un de ceux-ci fut Shugetsu, dont Gonse (I,194) a reproduit un corbeau qui cependant, d'après Fenollosa, ne daterait même pas de cent ans.

(1) Anderson, *Transactions*, p. 346, et Catal., p. 21, 263, 274. — Fenollosa, *Review*, p. 16. — Gierke, p. 15. — Catal. Burty, p. 15.
(2) *Pictorial Arts*, pl. XIV.

Anderson reproduit (p. 18) le portrait d'un prêtre indou d'un très bel effet.

Le troisième peintre important de cette école chinoise, fondée par Josetsu, est Kano Masanobu (1453-1490), un descendant de la race des Fujiwara, qui fut surtout influencé par Seshu. Il n'égala pas son maître en originalité, mais se fit une immense réputation en fondant l'école de Kano, école destinée à une si longue activité. Un de ses paysages est reproduit par Anderson (1). On doit aussi mentionner Sesson comme un admirable paysagiste de cette époque, dans le style impressionniste chinois. Binyon reproduit un de ses paysages à l'encre de Chine.

La création de l'école de Kano, dans la seconde moitié du xve siècle, fut un événement étroitement lié au développement politique du Japon. Tandis que la cour du Mikado à Kioto et, avec elle, l'école nationale et impériale de Tosa étaient peu à peu rejetées à l'arrière-plan, la réputation des Shoguns augmentait continuellement. Ces derniers étant en rapports fréquents avec la Chine, de nouveau très florissante sous la dynastie des Ming, il était donc tout naturel que l'école, principalement influencée par les Chinois, dût trouver refuge et protection à la cour des Shoguns, à Yedo. Cela est surtout vrai pour l'école de Kano, qui, représentant l'art favori des Shoguns, était par là même en opposition avec l'école de Tosa, favorisée par la cour impériale, opposition nullement hostile, mais assez aiguë pour exciter la plus grande émulation. Par son contraste avec la

(1) *Pictorial Arts*, pl. XIX. — Cf. aussi Binyon.

KIYOMITSU (1735-1785).
FEMME POURSUIVANT DES LUCIOLES.
Impression à trois tons, gris, jaune et rose.

KIYOMITSU (1735-1785). — FEMME ET ENFANT NUS DANS LA SALLE DE BAIN.
Impression à trois tons, rose, jaune et gris brun.

KIYOMITSU (1735-1785). — FEMME EN PEIGNOIR ALLANT AU BAIN, PRÈS D'ELLE UN CHAT ET UNE VEILLEUSE.
Impression à deux tons, vert et rose.

méthode plus subtile de la vieille école, qui donnait une grande importance à la splendeur du coloris, la nouvelle école de Kano convenait à l'esprit jeune et audacieux qui régnait dans l'entourage des Shoguns, grâce à la force et à la sublimité de son style, qualités auxquelles sa technique du blanc et du noir tendait naturellement. Bien qu'il existât au Japon, comme l'exprime si bien Duret, la même admiration respectueuse envers les Chinois que celle que montraient autrefois les Romains envers les Grecs, les peintres japonais ne descendirent jamais cependant à une imitation servile de la Chine, mais renouvelèrent constamment, par leur amour vivace de la nature, leur pouvoir créateur original.

On attribue à Kano Motonobu, le second grand maître de cette école et le fils aîné de Masanobu, le mérite d'avoir représenté des scènes non seulement de la cour et de la vie héroïque, mais aussi de la vie de chaque jour. Il naquit en 1476 et mourut en 1559. Bien qu'il n'égalât pas tout à fait son père, il se fit une réputation en donnant à l'école de Kano une organisation tout à fait académique. Il est reconnu comme le véritable classique de cette école, qui, lorsqu'il reçut dans sa vieillesse le titre honorifique de Ko Hogen, était regardée avec une révérence presque idolâtre. Les moyens qu'il employait étaient extrêmement simples, et, avec sa façon de croquer légère et audacieuse, ses œuvres restèrent toujours puissantes. Ce ne fut pas tant sa manière particulière, qui n'était autre que l'ancienne manière chinoise en général, que la personnalité et la distinction

de ses créations qui lui assurèrent sa position dans l'école. Bien qu'il soit estimé parfait dans toutes les branches de la peinture, ce furent surtout ses paysages qui eurent le plus de renom. Anderson (1) reproduit un de ses " huit immortels ". Le frère de Masanobu, Outanosuke, fut un des plus grands peintres d'oiseaux et de fleurs (2).

Par son alliance avec une fille de Mitsushige, chef à cette époque de l'école de Tosa, Motonobu établit un lien entre les deux écoles, mais sans aucun résultat nouveau. Chacune d'elles garda son caractère individuel, et cette compétition n'eut de bon effet que sur celle de Tosa, qui était restée stationnaire. Ce fut surtout Mitsunobu, père de Mitsushige, dont nous parlions plus haut, qui lui insuffla une nouvelle vie dans la seconde moitié du xve siècle. Ses dessins délicatement contournés le rendirent capable de relever avec succès le gant jeté par l'école de Kano.

De celle de Tosa sortit, à l'extrême fin du xvie siècle, le vrai fondateur de la peinture du genre populaire, qui n'avait été jusqu'alors pratiquée que par occasion : Iwasa Matahei. Il fut le père de cette école nationale, qui plus tard trouva son plus grand moyen d'expression dans la gravure sur bois et amena cette branche d'art à son plein développement. Il vécut de 1578 à 1650, commença par être élève de Tosa Mitsunori, puis vint à l'école de Kano ; il se créa vers 1620 (d'après Fenollosa) un style personnel marqué par un dessin expressif et une grâce fière et finalement

(1) *Pictorial Arts*, pl. XX et XLIII.
(2) Binyon, pl. XVII.

entra, en 1630, dans une phase tout à fait réaliste, qui, par la force de son effet décoratif et le soin donné aux détails, établit un modèle qu'on n'a jamais atteint depuis.

De par la nature populaire et mondaine de ses sujets, il reçut l'épithète de Ukiyo (peintre du monde qui passe), ensuite appliquée à toute la classe des œuvres du style populaire, Ukiyo-ye, sous laquelle l'école entière de la gravure sur bois est généralement connue. Bien que Matahei fût le premier peintre japonais qui ne fût pas noble de naissance, ses créations n'ont été considérées en aucune façon communes ; au contraire, ce qui le rendit célèbre ne fut pas tant les sujets qu'il choisit, mais plutôt, ainsi que pour d'autres artistes de son temps, ses dons de création, la puissance, l'individualité, l'élévation et le fini de son style (1). Il est vrai qu'il n'y a aucune peinture qu'on puisse lui attribuer avec certitude : le professeur Œder possède de lui une très belle jeune fille dansant; Binyon reproduit une autre danseuse dont l'attribution semble très douteuse, et Fenollosa (2), un vieillard dansant et chantant, peint vers 1640 environ, d'après Masatoshi, le fils de Matahei.

En 1574, Noburaga avait renversé Ashikaga ; à sa mort, 1582, le grand Shogun Hideyoshi (le Taigo) lui succéda, et ce fut sous son règne qu'eut lieu l'invasion de la Corée par les Japonais (1592-1598). Puis, vers 1604, Iyeyasu, le vainqueur de la bataille de Sekigahara (1600) et le fondateur de la

(1) Fenollosa, *Review*, p. 30, et Catal. n° 1 ; Anderson, Catal., p. 328. — Binyon écrit aussi son nom Matabei, pour le distinguer d'un autre Matahei, moins important.
(2) *Outline*, pl. I.

dynastie des Tokugawa, lui succéda au Shogunat Le règne de ces deux hommes fut une nouvelle source d'émulation pour l'école de Kano, et c'est à leur influence que nous devons la réunion des anciennes œuvres d'art, l'apogée atteinte par les céramiques japonaises et les riches décorations murales dont furent ornés les châteaux des nobles.

Kano Yetaku, le petit-fils de Motonobu, qui mourut à quarante-huit ans, vers la fin du XVIe siècle, mérite une mention spéciale. Il fut le créateur d'un large style décoratif et le premier à se servir de feuilles d'or en grande quantité comme fond, particulièrement pour les paravents ; il doit être considéré, d'après Fenollosa, comme le dernier représentant important de l'école de Kano, étant à peine inférieur à Motonobu et, en somme, presque le plus grand peintre japonais. Binyon reproduit de lui un paysage d'hiver. Sa méthode fut continuée par son gendre Kano Senraku ainsi que par ses fils Mitsunobu et Takanobu. Binyon donne un paysage au lavis dans le style chinois de Senraku Sansetsu (mort en 1652). Takanobu eut trois fils, peintres distingués : Morinobu, aussi appelé Tanyu, Naonobu et Yasunobu (1). Tanyu, qui vécut de 1601 à 1675, et est considéré comme le fondateur d'une branche spéciale de l'école, essaya d'unifier les essais des anciens et de leur donner une nouvelle vie. Il est plus remarquable par l'originalité de ses créations que par leur soigneuse exécution ; il peignit dans un style qui tient le milieu entre celui de Sesshu

(1) Anderson, *Transactions*, p. 353. — Fenollosa, *Review*, p. 25. — Gierke, p. 17.

KIYOMITSU (1735-1785). — DANSE DU NOUVEL AN.

Cab. Roy. Estampes de Dresde.

et celui de Motonobu, usant rarement de couleur; mais il manquait de la puissance et de l'originalité nécessaires pour créer un nouveau style. Sa peinture du Fuji, dans laquelle une petite quantité seulement de vert et de bleu était employée, fut particulièrement fameuse. Des estampes d'après ses dessins furent publiées dans la collection *Gwako senran*. Binyon reproduit une de ses peintures. Gonse (I, 213) donne un croquis de lui et Anderson (1) une gravure. De Naonobu, le frère cadet de Tanyu, Gonse reproduit un lièvre (I, 234). Un paysage de Yasunobu, le troisième des frères, est reproduit par Anderson (2). Fenollosa considère Tsunenobu, le fils de Naonobu, comme un tolérable imitateur de Tanyu.

L'école de Tosa, de son côté, produisit au XVIIe siècle, comme dernier artiste méritant d'être mentionné, Mitsuoki, le petit-fils de Mitsunobu, que Fenollosa estime être un peintre de second ordre, et dont les meilleures œuvres sont des fleurs. L'arrière-petit-fils de Mitsuoki, Mitsuyoshi, continua son genre au XVIIIe siècle.

Pour Fenollosa, tout cet art du XVIIe siècle est celui d'une période de décadence.

" D'un autre côté, dit-il, au XVIIe siècle, l'intelligence japonaise tomba largement dans l'indolence et la trivialité. Toutes les aspirations vers un idéal de grandeur étaient étouffées sous un système politique écrasant et despotique. La société était occupée par des formalités innombrables et de petites vanités. Ce qui avait été

(1) *Japanese Wood-Engraving*, n° 17.
(2) *Pictorial Arts*, pl. XXIV.

les règles et l'idéal de héros vivants se rapetissa et se fondit en traditions romantiques et en affectations irréelles. Ce fut alors que les Japonais devinrent dissipés et fourbes. Les marionnettes, les combats de coqs, les courtisanes et les escapades nocturnes absorbèrent l'énergie des jeunes gens dont les grands-pères avaient conquis la Corée. L'art de cette période reflète vraiment le caractère de son époque. Ce ne sont plus que des représentations de courtisanes fameuses, d'acteurs, de jongleurs, d'ivrognes et d'horribles obscénités, avec des caricatures des dieux pleines d'irrévérence ; des costumes brillants et clinquants, des croquis d'une grande trivialité qui tournaient les têtes frivoles des buveurs de thé, et d'anciens dessins chinois à leur vingtième réédition pour plaire au goût délicat des vieillards. Sans aucun doute, les despotes de Yedo devaient être ravis de voir leur cher peuple heureux et content de ses innocents amusements. Il y a, malgré tout, beaucoup de caractéristiques charmantes et parfois nouvelles dans l'art de cette époque, mais il y aussi de l'enfantillage et du manque de sincérité. L'élément spirituel s'est tout envolé, et la gaieté matérielle qui est restée ne peut jamais être prise pour une véritable inspiration artistique (1). "

Quatre artistes seulement constituent de remarquables exceptions, ce sont : Sansetsu, Sotatsu, Itcho et Korin. Sansetsu est le dernier représentant de la vieille école de Kano et, d'après Fenollosa,

(1) Fenollosa, *Review*, p. 28. Pour les artistes suivants, voy. Fenollosa, p. 29 et 33. — Anderson, *Transactions*, p. 355. — Brinckmann, p. 192.

KIYOMITSU. — L'acteur Kikugoro tenant un miroir : *Impression en trois tons.*

(Musée Guimet.)

梅幸
鳥居清満筆
板元

un véritable anachronisme au XVIIe siècle, car son style appartient tout à fait au XVIe siècle.

Sotatsu, qui, après Utanosuke, est le plus grand peintre de fleurs et un des meilleurs coloristes du Japon, fut le maître de Korin et était même mieux doué que lui. Il rompt déjà avec le style linéaire et incline à des effets de pinceau seul; un groupe de chrysanthèmes de lui se trouve dans Binyon.

Hanabusa Itcho (de Yedo) (1651-1724), élève de Kano Yasunobu, fut aussi un des plus grands coloristes de cette école et se distingua, comme le fit Tanyu, par ses scènes originales de la vie populaire; une liste des reproductions de ses dessins sera donnée dans le chapitre suivant; Anderson reproduit une de ses œuvres dans *Japanese Wood-Engraving* (n° 9).

Enfin Korin, le célèbre peintre-laqueur, qui vécut de 1660 à 1716, était issu d'une famille bourgeoise du nom d'Ogata, à Kioto; il passa une partie de sa vie à Yedo, puis retourna dans sa ville natale, où il resta jusqu'à sa mort. Il était élève de Sotatsu; mais Tsunenobu et Yasunobu sont aussi cités comme ayant été ses maîtres. Grâce à la largeur et à l'originalité de son style, il est devenu le peintre japonais le plus connu et mérite pleinement cette haute estime par la puissance de ses créations, qui les gravent d'une manière indélébile dans la mémoire et nous rappellent les œuvres des plus anciens primitifs, bien que sans jamais les imiter. La situation particulière qu'il occupe, comme le plus grand et le plus hardi des impressionnistes japonais, a été parfaitement

appréciée par Gonse dans son *Art japonais* ; il peut, avec vérité, être appelé le plus particulièrement japonais de tous les peintres, et il n'a certainement jamais été égalé comme puissance.

La reproduction d'une de ses peintures de fleurs est donnée par Anderson (1), ainsi qu'un oiseau, dans *Japanese Wood-Engraving* (n° 8). L'écran représentant une mer agitée, donné par Binyon, semble trop lourd pour être son œuvre. Ses nombreux croquis de plantes et d'animaux, traités très largement et pour la plupart relevn, de très peu de couleur, furent admirablement reproduits par Hoitsu, en gravures sur bois fac-similé, au début du XIXe siècle; une liste de ces reproductions sera donnée dans le chapitre suivant. Son principal titre de gloire lui vient de ses laques incrustées de nacre et de plomb.

Le frère de Korin, Kenzan, se rendit fameux par ses très artistiques et très originales décorations de faïences.

Un autre professeur de Korin, Koyetsu, l'ami de Sotatsu, forme déjà une transition vers les artistes qui dessinèrent directement pour la gravure; Fenollosa apprécie hautement son goût, mais ne le compte pourtant pas parmi les grands peintres du Japon, estimant qu'il fut seulement un dilettante. Le livre *Sanju rokkasen* (les trente-six poètes, Catal. Gillot) est de lui; mais il fut aussi surtout laqueur.

Les autres peintres qui dessinèrent pour la gravure, commençant avec Hishikawa Moronobu,

(1) *Pictorial Arts*, I, 67.

KIYOHIRO (VERS 1738-1798) — FEMMES A LEUR TOILETTE

Collection H. Vever, Paris

seront étudiés avec cette technique particulière.

Ces artistes décorateurs, que leurs contemporains ne distinguaient aucunement de ceux qui représentaient des sujets plus élevés, sont la caractéristique d'une période pendant laquelle le luxe atteignit son plus haut degré.

Nous devons spécialement noter, dans la seconde moitié du XVIIIe siècle, la fondation de l'école naturaliste de Shijo (ce nom vient de la quatrième rue de Kioto). Maruyama Okio (1733-1795), artiste qui adopta d'abord l'ancien style japonais, puis le style chinois, et qui s'était établi à Kioto à l'époque de son plus grand succès (environ 1772-1789), fut son fondateur. Il dessina surtout d'après nature ; plusieurs reproductions de ses animaux sont données par Anderson (1). Il ne dessina pas pour la gravure, mais quelques-uns de ses croquis parurent dans le *Eno* (?) *gwafu* en 1837 et dans le *Okio gwafu* en 1851.

Un autre notable représentant de cette école fut Mori Sosen (1746-1821), qui se distingua particulièrement par ses animaux et surtout ses singes. Quelques-uns de ceux-ci sont reproduits par Anderson (2), par Gonse (3) et par Binyon. Son œuvre dégénère déjà en excessive délicatesse.

Une école purement chinoise fut fondée par le plus important rival d'Okio, Ganku (1749-1838), en basant son style sur celui des maîtres de la dynastie des Sung. Il fut un des meilleurs peintres de l'époque moderne et est remarquable pour ses

(1) *Pictorial Arts*, pl. XXIX et XXX.
(2) *Ibid.*, pl. XXXI, XLII, LXVIII.
(3) Gonse, *l'Art japonais*, I, p. 234 et 242.

dessins de tigres, dont un admirable exemple se trouve dans Binyon. Enfin Shirai Naokata fut célèbre pour ses représentations de souris.

Avec la fin du XVIIIe siècle, toutefois, vers 1780, l'influence européenne commença à se faire sentir çà et là et, jointe à l'impuissance croissante de l'art japonais, amena peu à peu son déclin au XIXe siècle. Il faut mentionner en passant Yosai (1787-1878), qui se produisit aussi comme graveur.

CHAPITRE III

LE COMMENCEMENT DE LA GRAVURE SUR BOIS. — BLANC ET NOIR (1582-1743)

CONSIDÉRATIONS GÉNÉRALES. || MORONOBU ET SES CONTEMPORAINS. || LES PREMIERS TORII ET MASANOBU. L'ILLUSTRATION DES LIVRES DE LA PREMIÈRE MOITIÉ DU XVIIIe SIÈCLE.

Ceux qui ne sont pas très familiers avec l'histoire de la gravure japonaise, et dont l'opinion est basée sur les épreuves de rencontre qu'ils ont pu voir, supposeront en général que nous parlons ici d'un art qui fleurit surtout au XIXe siècle, et que Hokusai, de qui ils ont entendu le plus parler, est son principal représentant. Mais ce point de vue, qui a prévalu trop longtemps et a été encouragé par l'estimation exagérée des œuvres d'Hokusai, même de la part des mieux informés, est maintenant presque abandonné, grâce aux efforts continus de Fenollosa. Comme dans beaucoup d'autres branches de l'histoire de l'art, on commence à reconnaître que les âges héroïques ne furent pas seulement une époque de préparation, mais plutôt l'apogée de tout un mouvement, et que tout ce qui suivit ne fut que le développement des germes originaux, n'ajoutant rien d'essentiellement nouveau et n'atteignant même pas la puissance de ces

premières périodes. Dans l'histoire de la gravure japonaise, l'époque la plus intéressante est celle du XVIIIe siècle, et cette période doit à son tour être considérée comme l'épanouissement de ce grand art qui avait été créé au XVIIe siècle par les peintres de l'école populaire. Nous ne devons donc pas regarder comme ses plus beaux résultats celles des gravures sur bois qui, ressemblant le plus à l'art européen et soutenant le mieux la comparaison avec les créations européennes, sont pour nous plus aisées à comprendre ; mais, bien au contraire, celles qui, par la vertu de leur caractère calligraphique et décoratif, approchent le plus près de l'idéal japonais de grandeur artistique, de dignité et d'élégance et, en même temps, attestent la plus grande personnalité et le plus de pouvoir créateur.

Cela s'applique surtout aux œuvres de deux artistes : Moronobu, le fondateur du genre à la fin du XVIIe siècle, et Kiyonaga, le maître consommé qui, à la fin du XVIIIe siècle, concentra tous les efforts de cet art dans un ensemble parfait, non seulement au point de vue de la composition et de la couleur, mais aussi au point de vue du dessin et de l'expression. Notre étude portera principalement sur ces deux artistes, car c'est grâce à eux que la gravure sur bois japonaise, qui, par sa facilité de reproduction, était particulièrement faite pour apporter le plaisir artistique dans les plus pauvres maisons, ne tomba pas, malgré ses sujets tirés de la vie des acteurs, des courtisanes et de la basse société, dans la farce et la vulgarité, et qu'elle resta digne de l'at-

KIYOHARU vers 1750. COURTISANE VOYAGEANT AVEC DEUX KAMUROS
Coloriée à la main, noir et jaune.
Collection Bing, Paris.

tention des milieux intellectuels et artistiques.

Avant de décrire ici les principales étapes du développement de la gravure japonaise, il est nécessaire de jeter un coup d'œil sur son point de départ. Les blocs de bois pour imprimer des caractères d'écriture furent en usage dès le VIIIe siècle ; mais ils ne servirent à reproduire des peintures qu'au XIIe siècle, croit-on, bien que l'on ne connaisse pas de gravures de ce genre avant le XIVe siècle.

Une série portant le nom du prêtre Riokin, par exemple, date de 1325 (1); un *Denjio Daishi* (figure de Bouddha) qui, d'après l'inscription, fut gravé vers 1400, reproduit une peinture des fondateurs du monastère de Heiyan (environ 800 A. D.); le Bouddha est debout sur une fleur de lotus posée sur un rocher, et ses contours sont bien exécutés (Coll. Jaekel, à Greifswald), en blanc et noir. En vérité beaucoup de ces gravures monastiques sont remarquables par leur délicatesse de contours. Cette industrie était faite pour l'édification des pieux pèlerins à qui l'on vendait des copies à bon marché des peintures fameuses du temple.

Les commencements de la gravure véritable sous forme d'illustrations de livres, ainsi que la renaissance de la peinture et l'apparition de l'école populaire de l'Ukiyo-ye, vers la fin du XVIe, sont étroitement liés avec la révolution causée à cette époque par la création du Shogunat. Le niveau plus élevé de l'éducation populaire

(1) On en trouve une reproduction réduite dans Anderson, *Japanese Wood-Engraving*, n° 4.

et l'oisiveté forcée à laquelle les nobles se virent soudain réduits lorsqu'ils durent abandonner leur pouvoir politique aux Shoguns créèrent un grand besoin de distractions ; les romans de chevalerie et les pièces de théâtre devinrent plus en faveur que jamais, et bientôt les dessinateurs populaires commencèrent à les décorer d'illustrations, qui furent multipliées au simple trait par la gravure sur bois.

Le premier livre illustré connu est le *Butsoy wo kyo*, publié en 1582 (livre des canons bouddhiques des dix rois de l'enfer), qui est un retirage exact d'un ouvrage chinois (1). Il est orné de gravures plutôt grossières, mais, ici comme ailleurs, la Chine a fourni le modèle à cette nouvelle branche d'art (2).

Un autre ouvrage qui remonte au XVIe siècle, le *Tengu dairi* [Le monde des tengu (monstres)], en trois volumes, contient treize illustrations au simple trait (3).

En 1608, parut une collection de romans d'amour et de chevalerie composés au Xe siècle, connue sous le titre d'*Ise monogatari*, et ornée pour la première fois de gravures sur bois au nombre de quarante-huit (4). En 1610 eut lieu déjà une seconde édition de cet ouvage. Les images dans le style de l'école de Tosa sont encore tout à fait conventionnelles et ne montrent qu'un

(1) Catal. de la collection T. Duret, n° 1. Ce livre existe également dans la collection H. Vever.

(2) L'assertion de ma première édition que les gravures sur bois servant comme illustrations commencèrent seulement en 1608 doit donc être corrigée dans ce sens.

(3) Catal. Gillot.

(4) Catal. Duret, p. 33; *Douglas Japanese Illustrated Books*, n° 2.

HARUNOBU (1718-1770). COUPLE SOUS LA NEIGE.
Noir, gris, blanc et rose, gaufrures.
Collection H. Vever, Paris.

léger effort d'individualisme ; la gravure imite la méthode chinoise et n'est faite qu'avec un soin médiocre (1).

En 1626, parut le *Hogen Monogatari*, avec des gravures encore plus rudimentaires. Le *Jokio Hiden* de 1629, livre d'école pour filles, n'est pas beaucoup mieux. Un autre livre parut en 1626, le *Maiji Monogatari*, deux volumes coloriés dans la manière de Tosa (Catalogue Duret, ainsi que les suivants) ; *Takatashi*, vers 1630; *Nishiren shonin chugwasan* (Histoires de la vie du prêtre Nichiren, 1632), avec quatre-vingt-neuf illustrations (Catalogue Gillot).

On peut encore citer les ouvrages suivants comme appartenant à la fin du XVIIe siècle :

Les illustrations d'Hasegawa Toun dans le *Yehon hokan* (Collection de légendes), 1688 ; celles d'Iskikawa Riusen, dans le *Yamato Kosaku gwasho* (Annuaire de coutumes japonaises), à peu près à la même époque ; les Collections de vues (comme par exemple celles d'Itsukushima et ses environs), en 1689 ; le *Tokiwagi* (Collection de de sins d'étoffes), de 1700, ainsi que des ouvrages sur l'arrangement des fleurs, les uniformes, les lames de sabres, tous illustrés.

Dans ces livres, le texte aussi bien que les illustrations sont taillés dans le bloc même. En fait, l'imprimerie, avec des caractères mobiles, n'a existé au Japon que pendant très peu de temps, de la fin du XVIe siècle à environ 1629, et même alors, à titre d'exception due, probablement, à l'initiative des Shoguns de l'époque, qui

(1) Anderson, *Japanese Wood-Engraving illustr.*, n° 5.

s'intéressaient à tous les progrès artistiques. Et ce ne fut qu'au XIXe siècle que l'habitude d'imprimer les livres avec des caractères mobiles fut reprise (1).

En même temps que ces livres, nous trouvons, à une date reculée, des feuilles illustrées qui répondaient seulement à un goût populaire et ne doivent pas être confondues avec les gravures sur bois plus tardives et plus artistiques.

La collection Jaekel (de Greifswald) contient une estampe séparée grand in-folio de 1615, imprimée en blanc et noir, représentant la défaite de Hideyori et l'incendie de son château à Osaka, avec des figures petites, mais animées et bien dessinées. Dans la même collection, est une bataille avec les noms des chefs, etc., faite pour un éventail. Des scènes de cour, un peu plus tardives, sont représentées dans un style qui marque déjà la transition avec celui de Moronobu et sont coloriées à la main, surtout les figures, tout à fait dans la manière des miniatures contemporaines ; elles étaient ainsi faites, du reste, pour remplacer ces miniatures, puisqu'elles étaient plus faciles à produire et par là moins coûteuses. On en trouve des spécimens dans la collection Jaekel, entre autres, une grande feuille in-folio par Baisetsudo, faite peu après 1700, suite très animée des huit vues de Nara.

Les livres illustrés, de 1660 environ, montrent déjà de plus grands moyens artistiques et nous préparent au développement amené par l'activité de Moronobu, qui porta la gravure japonaise au niveau d'une véritable œuvre d'art. Comme spé-

(1) Brinckmann, p. 217.

cimens de cette période de transition, nous pouvons, d'après Duret, citer :

Soga Monogatari, 1663 ; 12 vol. avec 102 illustrations (nouvelle édition en 1704); *Eiri valkakusa monogatari*, Yedo, 1667, 3 vol.

A la création, à cette époque, du véritable théâtre, qui devait son origine aux anciens théâtres de marionnettes, se rattache le fait que, depuis 1677, peu de pièces furent imprimées sans être tout de suite illustrées.

Fenollosa (1) attire l'attention sur les *otsuye*, légers croquis publiés en grande quantité pour l'amusement populaire, comme étant les précurseurs des véritables estampes séparées qui commencèrent à la fin du XVIIe siècle. L'otsuye fut spécialement en vogue en 1630-1640 et continua à être en faveur jusqu'en 1730 environ.

Cet art populaire de l'*ukiyoye* avait pris naissance, sur l'initiative de Matahei, dans l'école de Shijo, à Kioto, où il continua à fructifier jusqu'au milieu du XIXe siècle ; mais il fut aussi transféré à Yedo, la nouvelle capitale, dans les vingt dernières années du XVIIe siècle, et ce fut là qu'il atteignit sa plus grande perfection.

La gravure sur bois japonaise ne doit son élévation vraiment artistique qu'à l'influence de Moronobu, dont les œuvres les plus importantes furent faites entre 1675-1695, et dont les nombreuses illustrations, dans le style de Tosa, mais conçues d'une manière fraîche et vive, devinrent un exemple et exercèrent leur influence jusqu'au milieu du XVIIIe siècle.

(1) Catal. Tokio, p. 11.

Parmi ses nombreux continuateurs, qui cultivèrent de plus en plus les feuilles séparées, fut Masanobu, qui vécut jusqu'au milieu du XVIIIe siècle. Le premier, il imprégna ses dessins d'un charme doux et délicat, qui ne peut être mieux comparé qu'à l'esprit du style rococo, alors dominant en Europe, et qui fut dès lors un trait caractéristique du style japonais.

Torii Kiyonobu est célèbre par sa fondation de l'école des Torii, qui dura jusqu'à la fin du XVIIIe siècle. Le bel effet décoratif des productions de cette école, où les masses noires et blanches se balancent admirablement, n'a pas été égalé.

Certaines estampes de Moronobu montrent un coloriage à la main encore monotone et lourd, qui devint de règle pour les estampes séparées, depuis 1715 environ, augmentant en variété jusque vers 1743, quand Shigenaga et Masanobu, et peu à peu tous les autres artistes, commencèrent à s'adonner à la production d'épreuves en couleurs, qui consistèrent d'abord en deux blocs, de vert et de rose. Enfin, vers 1758-1759, ce même Shighenaga et avec lui Torii Kiyomitsu, ajouta un troisième bloc pour le bleu ou le gris. L'élève de Shighenaga, l'inventif et gracieux Harunobu, introduisit, en 1765 environ, la manière d'imprimer les blocs de couleurs les uns sur les autres, libérant ainsi l'impression polychrome de toute restriction, soit pour le nombre de planches, soit pour les effets de couleur; la route qui devait mener cet art à sa plus haute perfection était donc libre de tout obstacle. Ce fut alors le bon moment pour Shunsho et sa nombreuse école, pour Kiyonaga et pour

HARUNOBU : Le bassin de poissons rouges.

春信画

Outamaro, qui, au dernier tiers du XVIIIe siècle, amena la gravure japonaise à son apogée. Hokusai, au début du XIXe siècle, fut le dernier grand artiste de cette lignée. Dans la multitude d'artistes qui suivirent, encore pour la plupart admirablement instruits, mais manquant de style et de précision, Hiroshige, avec ses paysages d'une souplesse si subjective, se fait seul remarquer (1).

Une comparaison avec le développement de la gravure sur bois en Europe montrera que les événements prirent un chemin très semblable en Orient et en Occident. En Europe, la gravure sur bois fut introduite vers la fin du XIVe siècle ; pendant plus de cinquante ans, son usage fut limité à des feuilles séparées, avec l'addition occasionnelle d'un nom ou de quelques lignes de texte gravés sur le même bloc. Peu après, vers le milieu du XVe siècle, apparurent les premiers blocs de bois à imprimer unissant à la fois le texte et les images en imitation des manuscrits illustrés. Vers 1460, des gravures sur bois séparées furent insérées comme illustrations dans des livres imprimés avec des caractères mobiles. De ces dessins au trait sans prétention, servant surtout de base au coloriage, découlèrent graduellement, par suite d'efforts d'artistes indépendants, surtout de Dürer, des compositions faites complètement à l'aide d'ombres et de parties lumineuses, et, par là, capables de se passer de la couleur. La gravure sur bois était donc alors prête à s'émanciper, comme la gravure sur cuivre, sous forme d'épreuves en feuilles isolées, et de se répandre

(1) Fenollosa, Catal., p. 114.

partout. Néanmoins il se passa quelque temps avant la production de planches en couleurs. Ce ne fut pas avant 1506 que parut la Vénus de Cranach ; en 1508, Burkmair fit ses figures équestres de Saint Georges et de l'empereur Maximilien ; Ugo da Carpi suivit bientôt, à Venise, avec ses clairs-obscurs.

Mais cette méthode ne fut appliquée qu'à des feuilles teintées et ne fut employée que par occasion. Les véritables gravures polychromes ne furent produites pour la première fois qu'à la fin du XVIIIe siècle, par Gubitz ; mais leur succès fut mince et ne dura guère.

Dans les deux cas, par conséquent, la technique de la gravure sur bois vint de la nécessité de produire en grande quantité et avec le moindre effort des images de piété pour les pèlerins visitant des sanctuaires ; elle fut ensuite appliquée à l'illustration des livres, puis se fit graduellement une position indépendante à côté de la peinture, et, finalement, depuis l'invention de la gravure polychrome, rivalisa dans une certaine mesure avec cette dernière.

Tandis que, dans les deux pays, la gravure sur bois mit à peu près le même temps, c'est-à-dire un peu plus d'un siècle à évoluer, temps pendant lequel elle servit surtout de base au coloriage à la main, l'impression polychrome prit au Japon une bien plus grande importance qu'en Europe. C'est dans la haute perfection de cette reproduction artistique, qui n'a été atteinte dans aucun autre pays, à aucune époque, qu'apparait tout l'intérêt de la gravure japonaise.

Avant d'entrer dans les détails de son histoire, il nous paraît bon de dire ce que nous savons du groupe spécial de gravures sur bois qui ne furent pas produites d'après des dessins faits exprès pour elles, mais qui reproduisent des dessins d'artistes célèbres, soit en fac-similé, soit au simple trait, et qui furent généralement exécutées longtemps après la mort des artistes eux-mêmes.

Il y a tout d'abord, dans cette classe, une série de collections d'après des peintures célèbres très anciennes, qui parurent au cours du XVIIe siècle. Ce sont (1) :

Gwashi kwaiyo, 6 vol., 1707 ; puis 1754 ;
Yehon tekagami, 6 vol., 1720 ;
Gako senran, 6 vol., in-octavo, Osaka, 1740, avec une table généalogique de l'école de Kano, ouvrage très bien exécuté ;
Wakan meigwayen, 6 vol., 1749.

Anderson (*Japanese Wood-Engraving*, p. 40) fait remonter les reproductions des ouvrages ci-dessus à Ooka Shunboku, un membre de l'école de Kano, qui mourut en 1760 environ, âgé de quatre-vingt-quatre ans.

Gwahin, 3 vol. de reproductions de vieilles peintures (1760), et le *Gwahon hiroika*, signés Seshosai (Osaka, 1751), sont encore l'œuvre de Ooka Shunboku.

Cette entreprise fut continuée par Sakurai Shuzan dans les ouvrages suivants :

Wakan meihitsu gwayei, 1750 ;
Gwaho, 1764 ;
Wakan meihitsu kiugioku gwafu, 1771 ;
Gwasoku, 1777.

Le *Suichin gwasho*, 3 volumes petit in-quarto, Yedo, 1803, illustrations partie en noir et blanc, partie délicatement teintées, fut publié par des

(1) Anderson, Catal., p. 341.

amis de l'artiste d'après des copies de Kano Tanyu, qui mourut en 1674.

Des reproductions d'après des dessins d'Hanabusa Itcho (1651-1724) se trouvent dans les ouvrages suivants (1) :

Hanabusa Itsucho 英一蝶

Hanabusa uiji gwahon, 3 vol., Osaka, 1751 ;
Hanabusa Itcho hiakugwa, 5 vol., vers 1760 ;
Itcho gwafu, 3 vol., 1770, et une autre série du même ouvrage en un seul volume, en 1773 ;
Guncho gwayei, 3 vol., 1772 ;
Gwato setsumiyo, 3 vol., 1774, nouvelle édition en 1821 ;
Gunto setsumiyo, 3 vol., 1779 ;
Hanabusa Itcho kiogwa, en couleurs, 1 vol., XIXe siècle.

La collection Burty possédait (2) un album de format in-quarto carré, avec 20 doubles feuilles coloriées, d'un dessin magnifique et d'une couleur particulière, représentant des scènes de maisons de bains, de théâtres, de danses et de la rue, des buveurs de thé et des poètes célèbres. L'audace de ses caricatures fit, dit-on, bannir l'artiste dans l'île d'Hachijo. Bien qu'il ait été élevé à l'école de Kano, il avait subi l'influence de Moronobu. On ne rencontre généralement que les œuvres de son dernier style, des dix ou vingt premières années du XVIIIe siècle, après son retour à Yedo (3).

Korin 光琳

Il ne fut reproduit de son vivant que très peu de dessins du célèbre peintre laqueur Korin (1660-1716), généralement des plantes et des animaux esquissés avec quelques touches et de

(1) Anderson, Catal., p. 337.
(2) Catal., n° 175.
(3) Catal. Tokio, p. 15.

Harunobu (1718-1770). — Cavalier, sur un pont, conversant avec une femme.
En couleurs.
Collection H. Veever, Paris.

larges lavis de couleur. Ses œuvres sont remarquables par l'extraordinaire acuité d'observation, la sûreté et la délicatesse de touche et le raffinement du goût. Dans le recueil *Gwaski kwaiyo*, de 1707, nous trouvons une illustration en blanc et noir, représentant quatre oiseaux endormis sur une branche d'arbre, avec la lune comme fond, qu'Anderson reproduit dans *Japanese Wood-Engraving*.

En 1735, Nonomura Chubei publia 3 volumes de reproductions d'après Korin, sous le titre de *Michi shirube* (65 feuilles). Les illustrations de la *Korin mangwa* (Cf. ci-dessous) sont tirées de cet ouvrage.

Au XVIIIe siècle, parurent aussi des dessins de Korin pour étoffes de robes (1) :

Hinagata someiro no yama, plusieurs volumes in-octavo, 1732 ;
Hinagata mamiga no yama, 3 vol. in-octavo, Osaka, 1754.

La majorité de ses dessins ne parut toutefois pas avant le XIXe siècle :

Korin gwafu, 25 feuilles, 2 volumes petit in-folio, Kioto, 1802, esquisses de fleurs d'un pinceau rapide, en tons clairs de bleu, vert et rouge ; reproduits par Yoshinaka ;

Le même, 50 feuilles en couleurs, in-octavo, contenant des plantes, des animaux, des paysages et figures.

Korin gwashiki, Kioto, 1818 ; 56 grandes doubles feuilles de reproductions très délicatement coloriées. Ces légères et rapides esquisses d'animaux, qui contiennent les trois petits chiens reproduits par Bing dans le *Japon artistique*, comptent parmi les œuvres les plus originales, les plus vivantes et les plus délicates du maître.

Korin hiakuzu, 2 vol. in-octavo, Yedo, 1815 ; reproductions en blanc et noir par Hoitsu (fils d'un daimio, né en 1763, qui devint

(1) Anderson, Catal., p. 405 ; Catal. Burty, n° 87.

grand-prêtre d'un temple à Kioto et mourut en 1828) ; les épreuves du premier tirage portent son cachet ; on y trouve : 100 dessins mélangés, kakemonos, éventails, paravents, paysages, oiseaux et fleurs. Ils furent réunis par un groupe d'admirateurs à l'occasion du centenaire de la mort de Korin, chaque membre fournissant un ou plusieurs dessins. Une seconde série, en 2 volumes, parut en 1826 ; puis, en 1864, une troisième série, en 2 volumes aussi, fut publiée. Les deux premières éditées par Hoitsu, la troisième par Keda Koson, l'élève de Hoitsu.

Oson gwafu, in-octavo, 1817, reproductions en couleurs par Hoitsu, exécuté avec grand soin.

Des œuvres originales de Hoitsu se trouvent dans son *Oson gwafu*, 1817. Il publia aussi des reproductions de Kenzan, le frère de Korin, sous le titre de *Kensan iboku*, Yedo, 1823, 23 feuilles.

Korin mangwa, 60 feuilles in-octavo, Yedo, 1819, plantes et fleurs.

Tachibana Morikuni 橘守國

Nous devons mentionner ici Tachibana Morikuni (1670-1784) (?), un illustrateur fertile durant la première moitié du XVIIIe siècle, non pas à cause de ses propres illustrations, dont nous parlerons plus tard, mais à cause des excellents fac-similé des croquis qu'il jetait en audacieux lavis de couleurs, et qui parurent immédiatement après sa mort :

Umpitsu sogwa (Coups de pinceaux), 3 vol. in-folio, 1749 ; en blanc et noir ; surtout des animaux ; reproduction par Bing (*Japon artistique*, n° X, pl. ABG), et *Riakugwa*, 3 vol., 1750.

Citons aussi les reproductions suivantes de dessins de Maruyama Okio (1733-1795), le fondateur de l'école de Shijo (1) :

Yenno gwafu, 2 vol. in-octavo, Kioto, 1837, en couleurs, scènes historiques, dieux, fleurs et paysages ; *Okio gwafu*, petit in-folio, Kioto, 1850, planches teintées.

Des livres illustrés d'après Soken, un des dix

(1) Catal. Burty, n° 131 f.

grands élèves d'Okio, parurent à Kioto en 1802 et 1806. Nishima Nantei, un autre élève d'Okio, est l'auteur du *Nansei gwafu*, peintures humoristiques, 2 volumes, 1812, dont une suite parut à Kioto en 1821.

Enfin Kitao Masayoshi, également nommé Kitao Keisai (mort en 1824), élève de Shighemasa, mérite d'être mentionné ici ; il eut lui-même, il est vrai, ses dessins reproduits par la gravure, mais il ne les exécuta pas dans l'usuelle manière xylographique avec des contours définis, mais comme de hâtifs croquis au pinceau, richement lavés en couleurs, dont il fit simplement faire des fac-similé. Il devint ainsi le promoteur de ces nombreuses reproductions d'esquisses, comme celles de la Mangwa d'Hokusai, qui parurent au XIXe siècle. De ses ouvrages, nous citerons les suivants (1) :

Yehon kwacho kagami, 1789, reproductions en couleurs d'après des fleurs et oiseaux, qui furent copiés sur les dessins d'un artistes chinois (Collection Siebold) ;

Shoshoku yekagami, 1794, esquisses modèles pour artistes ; les éditions postérieures sont de moindre valeur ;

Jimbutsu riakugwashiki ; croquis variés ; la première série, en 1795, la seconde en 1799, en couleurs ;

Shuki Ichi futsu, croquis, 1800, en couleurs ;

Sansui riakuzushiki, 1800 ;

Giobai riakugwashiki ; poissons et coquillages, petit in-folio, 1802, 30 doubles feuilles d'un riche coloris ; une merveille de l'art, d'un grand style et d'un ton délicat et riche, imprimé avec grand soin ; nouvelle édition en 1860 ;

Riakugwayen ; petits croquis, 1809, en couleurs ;

Kwa riakugwashiki, in-4, Yedo, 1813 ; fleurs et buissons ; 27 doubles feuilles en couleurs ;

Paysages, 3 vol. contenant 20 feuilles sans aucun intérêt spécial ;

(1) Anderson, Catal., p. 347 ; Catal. Burty, nº 204.

Shoshoku gwakio, Yedo, 1794, blanc et noir;
Gengwa yen, Yedo, 1808, figures en couleurs;
Keisai gwafu, 60 compositions en couleurs.

La plupart de ces ouvrages sont exécutés dans quelques teintes vives, largement appliquées, souvent sans aucune espèce de contours. Cet artiste, dont nous parlerons plus longuement à la fin du chapitre sur Kiyonaga, est en ce genre le continuateur de Morikuni.

Nous avons des croquis similaires, en rapides coups de pinceaux, datant de la fin du XVIIIe siècle, par Gokan (1784) (1), Hasegawa Mitsunobu (2) et beaucoup d'autres. Des livres illustrés par Mitsunobu parurent à Osaka en 1724, à Kioto en 1750, et un livre avec des scènes de guerre, en 1756.

2° Moronobu et ses contemporains. — La véritable histoire de la gravure japonaise ne commence pas avant 1670-1675. Comme il arrive si souvent dans l'histoire de l'art, un seul homme très doué, paraissant au bon moment, éleva soudainement l'art à son plus haut point, et, dans le cas qui nous occupe, Moronobu fut cet envoyé providentiel. Au moment où il commença à produire, l'impression en couleurs n'existait pas; aussi ses estampes sont-elles sans exception tirées en blanc et noir, et seulement par occasion relevées d'un peu de couleur à la main ; cinquante années devaient encore s'écouler, après sa mort, avant qu'une série d'expériences des plus variées,

(1) Catal. Burty, n° 215.
(2) Catal. Burty, n° 539.

HARUNOBU (1718-1770). — FEMME SUR UN PONT COUVERT DE NEIGE. Datée 1765.
Robe et eau jaunâtres, ciel et pont bleutés, piles du pont brunes.
Collection R. Kœchlin, Paris.

de coloriage à la main d'abord, puis d'impression à deux et enfin à trois planches, aboutissent à l'impression polychrome parfaitement libre dans l'emploi de ses moyens. Mais, bien que son œuvre n'ait presque rien eu affaire avec cette dernière phase fameuse de la gravure japonaise, Moronobu garde la place qu'il tient dans son histoire, car il fut non seulement un précurseur et un pionnier, mais eut une personnalité artistique des plus remarquable.

Ce fut, en effet, un grand progrès quand les illustrations ordinaires, faites seulement pour amuser le gros public et produites, depuis le commencement du XVIIe siècle, dans le style traditionnel et sans grand soin, furent soudain remplacées par des images vraiment artistiques comme conception et comme exécution. Nous devons aussi compter comme un mérite spécial à Moronobu, qu'il reprit, en lui redonnant une nouvelle vie, l'art populaire créé par Matahei dans la première moitié du XVIIe siècle, et qui, dans l'ère de stagnation qui avait suivi, était tombé dans l'oubli. Sa gloire particulière, toutefois, vient surtout du degré de perfection auquel il porta la gravure sur bois et qui fit que son influence resta prépondérante pendant toute la période qui s'écoula jusqu'à l'invention de l'impression polychrome, c'est-à-dire la période des primitifs, qui dura pendant deux générations entières.

Ces primitifs sont maintenant tenus en bien plus grande estime qu'autrefois ; nous reconnaissons en eux non seulement des précurseurs,

mais des hommes d'une race héroïque, qui, sans pouvoir réclamer les plus grands honneurs, montrent cependant une puissance, une fraîcheur et une grâce qu'on rencontre rarement au même degré plus tard. En dépit des imperfections qui s'attachent nécessairement à leurs productions, en dépit du manque de correction extérieure, de la grossièreté de leurs moyens si limités et de leur conventionnalisme, il se dégage de leurs œuvres un charme qui n'appartient ni à celles de la période la plus brillante, ni à celles de la période réellement naturaliste. Car, dans leur unique souci de rendre leur dessin aussi expressif que possible sans égard à aucune espèce particulière de beauté ou de vérité, ces primitifs découvrent une puissance d'idéalisation et une habileté stylisée qui, à des périodes plus tardives et plus savantes, sont inimaginables. L'effort conscient vers la beauté et la symétrie détourne quelque peu de la naïveté et de l'observation en leur ôtant de leur force; tandis que, d'un autre côté, l'imitation de la nature détourne l'artiste du véritable but de l'art, car il le mène trop aisément à oublier qu'il doit être le créateur et non le copiste de la nature. De là il résulte que, après beaucoup d'efforts variés pour harmoniser la beauté et la vérité, l'art s'épanouit pour un court espace de temps, suivi immédiatement par des périodes de décadence. Les primitifs suivent leur chemin sans s'inquiéter de résoudre des problèmes aussi difficiles, s'efforçant seulement d'infuser autant de vie que possible dans leurs créations et de leur donner autant de fini qu'il est néces-

saire pour produire une impression artistique.

Ainsi les œuvres de Moronobu et de son école combinent un effet très décoratif et le vigoureux contraste des masses de blanc et de noir avec une grande variété de mouvements et d'expression. Tous les personnages (et il y a presque toujours beaucoup de vie dans ces compositions) sont en relation les uns avec les autres, réagissant l'un sur l'autre, et produisent ainsi une impression dramatique au plus haut degré. Bien que toutes construites sur le même patron, ces œuvres sont néanmoins pleines de vie. Les figures, surtout les figures rondes de femmes avec leurs traits en diminutif, sont assez monotones, figées comme elles le sont par l'étiquette de cour qui demande toute l'immobilité et l'impassibilité possibles, et, néanmoins, le jeu des yeux et des sourcils laisse voir l'émotion cachée ; les personnages, enserrés par un trait ferme, arrondi et par endroits légèrement épaissi, se meuvent en attitudes gracieuses et en lignes merveilleusement souples. Des scènes d'histoire, de légendes, et aussi de nombreuses représentations de la vie contemporaine alternent entre elles, miroir fidèle des occupations de la haute société, de ses combats et aventures d'amour, de ses passe-temps et plaisirs, et même de ses modes de costumes et de coiffure (1). Bien que l'esprit de moralité relâchée qui apparaît alors s'introduise dans ces images de beautés faciles et de célébrités de la scène, les artistes, cependant, ne

(1) On peut en voir un spécimen réduit dans Anderson, *Japanese Wood-Engraving*, n° 6.

tombent jamais dans la vulgarité, mais gardent toujours les formes de la plus haute convenance et de la meilleure éducation. C'est seulement dans les scènes animées de la rue que Moronobu aimait à dessiner en grandes feuilles oblongues, qu'il cède, toujours dans les limites de l'art, à un esprit d'espièglerie qui est plein de charme, de simplicité et de naturel.

Hishikawa Moronobu 菱川師宣

Hishikawa Moronobu, connu aussi sous le nom de Kichibei, naquit à Hoda, dans la province de Awa, vers 1646-1647 (1); il était fils d'un brodeur célèbre nommé Michishige ; lorsqu'il eut appris le métier de son père et se fut fait un nom comme dessinateur de robes à décors et de broderies, il quitta Yasuda, où il avait vécu jusqu'alors, et alla à Yedo, où il se perfectionna dans la peinture et s'adonna alors presque exclusivement à l'illustration des livres. D'après Fenollosa (*Outline*), il étudia la peinture dans la nouvelle branche de l'école de Kano, fondée par Tanyu, et fut ainsi capable d'entrer en compétition avec Tsunenobu, le protégé du Shogun. Bien que Moronobu se soit distingué comme peintre, en reprenant le style populaire introduit par Matahei, avec une délicatesse spéciale des détails et un choix plein de goût des couleurs, il eut pourtant une bien plus grande influence par la nouvelle vie qu'il donna à la gravure sur bois. Travailleur infatigable, il produisit de très nombreuses séries d'illustrations, qu'il faisait graver sur bois sous sa propre surveillance avec un soin inconnu jusqu'alors.

(1) Anderson, Catal., p. 332 ; Fenollosa, Catal., n° 3-6 ; Strange, p. 6.

HARUNOBU : VASE DE FLEURS ET LEVER DE LUNE.
Collection de M. J. Peytel, Paris.

Cette activité dura de 1669 à 1695. Moronobu se contentait de types ordinaires; mais il donnait une telle vie à ses figures qu'elles semblent parler au spectateur; de plus, il ne négligea jamais l'effet décoratif de ses compositions, fit un usage des plus heureux du contraste entre le blanc et le noir et devint ainsi le réel créateur du style de l'illustration populaire.

Les plus puissantes de ses œuvres datent de 1680-1681 environ ; Fenollosa dit (1) que les contours devinrent plus doux et plus féminins dans ses dernières œuvres. Bientôt un grand nombre d'élèves et de compagnons de travail, de tendances similaires, se réunirent autour de lui, de sorte que, vers la fin du siècle, il dominait complètement ce domaine de la gravure.

Ses estampes, toujours imprimées en vigoureux blanc et noir, se trouvent rarement coloriées à la main, ou bien alors le sont seulement de quelques larges touches d'orange, de brun rouge et de vert.

Un de ses premiers ouvrages est le *Ukiyohiakunin joya*, ou cent figures de femmes groupées en trente et une scènes représentant des femmes dans leurs occupations journalières (Yedo) ; puis le *Iwaki yezukushi*, scènes de la vie aristocratique, 1682 ;

Le *Yamato no oyosei*, 1682.

En 1683, il publia le *Bijin yezukushi* (portraits de jolies femmes).

Dans le *Hiakunun ishu sugata* (1685), il représente les cent poètes assis par couples, se faisant face, tous différents, pleins de mouvement, d'expression et de personnalité.

En plus de ceux-ci, il illustra les romans: *Ise Monogatari* (nouvelle édition en 1774, en 2 vol.) et le *Gengi Monogatari*, 25 feuilles ; et édita un guide du Yoshiwara en 1678 ;

Un ouvrage topographique (*meisho*) en 1687 ;

(1) Catal. Tokio, p. 13.

Une série de vues de jardins, en 1691.
Un album d'études d'animaux, plantes et fleurs;
Un groupe de dessins pour éventails, 1682;
Un album de fleurs et oiseaux, 1683;
Yegata sennin yukushi (Histoires de revenants) en style chinois, 1689.

Une liste très complète de ses œuvres se trouve dans le Catalogue d'Anderson (p. 334), et des reproductions dans le Catalogue Hayashi (n° 174), dans celui de Duret (p. 53), et dans Fenollosa (*Outline*).

Les épreuves séparées de Moronobu sont très rares. Dans sa vieillesse, il renonça, dit-on, au monde, se rasa la tête et, prenant le nom de Yuchiku, il se fit moine pour le reste de ses jours et mourut vers le milieu de la période Shotoku (1711-1716), à l'âge de soixante-sept ans. Mais une version plus vraisemblable a été récemment trouvée sur la première page d'un livre de son fils Morofusa, d'après laquelle il serait mort en 1695, et, du reste, on ne peut pas prouver l'existence d'œuvres de lui passé cette date.

Moronobu laissa deux fils, l'un d'eux, Moronaga, s'est, croit-on, distingué comme colorieur de gravures sur bois; l'autre, Hishikawa Morofusa, suivit absolument la manière de son père, s'en servant avec beaucoup de souplesse et de verve (1); il est mentionné comme artiste dès 1683 et s'appelait Kichiza-Yemon dans la vie ordinaire (2). Un livre de décors de robes en 84 planches, daté

(1) Pour sa biographie, cf. Fenollosa (*Outline*).
(2) Catal. Tokio, p. 14.

HARUNOBU (1718-1770). — FEMMES SE LAVANT LES CHEVEUX.
Impression polychrome.
Collection H. Vever, Paris.

de 1700, est de lui. (Reproduction d'une de ses œuvres dans le Catalogue Hayashi, n° 185.) Fenollosa (*Outline*) mentionne Furuyama Moroshige comme un des meilleurs élèves de Moronobu; il fut aussi peintre comme ce dernier, et Fenollosa pense qu'il a pu être le maître de Kiyonaga (1). Des livres illustrés par lui datent de 1692 et 1698. Mme Straus-Negbaur, de Francfort-sur-le-Mein, possède une de ses estampes (2). Un autre élève de Moronobu fut Sugimura Masataka, qui peignit vers 1700 (3). Un livre de 1684 contient de magnifiques illustrations de cet artiste, qui ne le cèdent en rien aux meilleures œuvres de son maître lui-même. Un autre de ses livres fut publié à Kioto, en 1716.

Deux des contemporains de Moronobu furent Hasegawa Toun, qui édita la collection de légendes appelée *Yehon hokan*, en 1688, et Ishikawa Riusen, qui illustra la vie à la campagne dans le *Yamato kosoku gwasho*; on trouve déjà Riusen mentionné côte à côte avec Moronobu comme artiste célèbre. Un livre illustré par lui parut à Yedo entre 1692 et 1696; une de ses estampes, datée 1714, est reproduite dans le Catalogue Hayashi (n° 187); une œuvre d'Ishikawa Riushu, élève de Riusen, est reproduite dans le même Catalogue Hayashi (n° 188). Mentionnons aussi le peintre Wowo (4),

(1) Catal. Tokio, p. 13.
(2) Un disciple de Moroshige fut Faruyama Moromasa, qui vécut dans la période Horeki (1751-1763), c'est-à-dire beaucoup plus tard (Catal. Tokio, p. 13). Une illustration dans le Catalogue Hayashi (n° 186) représente une de ses scènes de maison de thé, en grand in-folio.
(3) Catal. Tokio, p. 15.
(4) Catal. Tokio, p. 14.

qui, vers 1700, travailla pour la gravure, jusqu'à la période Kioho (1716 à 1735).

Comme autres illustrateurs, citons : Kawashima Shigenobu (1683); Kichi (1700); Yoshimura Katsumasa (1718); ce dernier est l'auteur de *Taisei Shucho*, animaux et plantes, 112 feuilles en 3 volumes (Catalogue Gillot).

Kwai-getsu-do 懷月堂

Le plus grand de ses contemporains, toutefois, fut Kwaigetsudo, dont la principale période de production correspond aux dix premières années du XVIIIe siècle (1). Bien qu'il n'ait ni le pouvoir créateur, ni la fertilité de Moronobu, et bien que, par contraste avec les figures trapues mais bien proportionnées de Moronobu, il cède à un certain maniérisme en dessinant les têtes, les mains et les pieds trop petits, il sut pourtant donner aux femmes qui figurent dans ses grandes et hautes estampes, habillées de robes larges et richement ornées, une dignité de maintien et une souplesse d'attitude dans leurs draperies ondulantes qui les mettent parmi les plus beaux spécimens de ce genre, et qui produisent, par les grands dessins noirs et blancs des robes, un incomparable effet décoratif.

Comme Moronobu, Kwaigetsudo fut aussi un peintre; le Catalogue Hayashi lui donne le surnom de Yasutomo et ajoute qu'il fit son apprentissage à l'école de Tosa; ce fut le premier Kwaigetsudo qui fit des gravures.

Dans le Catalogue de Tokio (p. 18 et suiv.), cet artiste est apprécié très judicieusement; il y est comparé à Choshun (Cf. ci-dessous) comme le

(1) Fenollosa, Catal., nº 15.

KORIUSAI (vers 1770-1782). — COURTISANES LISANT.
Impression polychrome.
Collection H. Vever, Paris.

plus brillant membre de ce groupe d'artistes et le seul qui travailla à la gravure.

Il produisit surtout vers 1707-1714 et montre déjà l'influence de Masanobu (Cf. ci-dessous) et des premiers Torii. Bien que, dit le catalogue, ses compositions soient un peu monotones, il occupe une situation tout à fait à part parmi tous les artistes populaires à cause de son excellente distribution d'ornements noirs. Norishige, dont le nom accompagne celui de Kwaigetsudo dans l'illustration reproduite ici, semble avoir été un de ses élèves.

Vers 1700, travaillait aussi Hanegawa Chincho, dont nous avons quelques grandes estampes de femmes, coloriées à la main et dans lesquelles domine fortement le rouge-brique; son style est large et distingué (1); un livre illustré par lui et publié à Yedo date d'environ 1700 (2). Cette période de jeunesse, qui se rattache à la période d'activité de Moronobu, fut suivie par la période la plus importante de l'artiste et qui nous le montre comme un élève de Kyionobu. Il vécut de 1679 à 1754 et signa Hanegawa Okinobu (3). Une estampe importante de lui est en la possession de Mme Straus-Negbaur, à Francfort-sur-le-Mein.

羽川珍重 Hanegawa-Chincho

Comme peintre de l'école populaire, l'élève de Moronobu, Choshun, appelé en japonais Miyagawa Nagaharu, eut une très grande influence. Meilleur coloriste que son maître, il peignit à peu

(1) D'après une communication de S. Bing.
(2) Catal. Hayashi, n° 1450.
(3) Catal. Hayashi, nos 235 et suiv. avec illustrations.

près les mêmes sujets et produisit surtout vers 1710-1720, mais ne travailla pas pour la gravure. Il resta plus près du style de Tsunenobu que Moronobu ne le fut de celui de Tanyu. Aux couleurs de l'école de Kano, rouge, jaune, vert et bleu, il ajouta les couleurs intermédiaires, brun, vert-olive, violet et gris; il représenta des scènes des rues de Yedo, et son activité s'étendit ainsi que celle de son école jusqu'en 1725 environ (1); une de ses œuvres est reproduite dans *Outline*, de Fenollosa.

Toujours, d'après Fenollosa, l'école de Moronobu, qui, après 1710, tomba de plus en plus en décadence, fut suivie d'un côté par l'école de gravure plus libre de Kiyonobu, de l'autre par l'école plus conservatrice de peinture inaugurée par Choshun, à laquelle les nobles, commençant alors à se séparer plus vivement du peuple, s'attachèrent. Le fils de Choshun, Miyagawa Choki, travailla vers 1720.

Un autre continuateur de Choshun, Tsuneyuki, peut-être élève de l'école de Kano, est un des meilleurs peintres du style populaire; il fut probablement élève de Tsunenobu et peignit vers 1720 (2).

Mais ce fut surtout Miyagawa Shunsui (Shinsui ?), l'élève de Choshun, qui eut comme peintre une importance particulière, en introduisant dans son style ces gracieuses figures de femmes qui atteignirent leur plus grande perfection dans la seconde moitié du siècle. Fenollosa pense qu'il

(1) Catal. Tokio, p. 16.
(2) Catal. Tokio, p. 21.

ne fait probablement qu'un avec Katsukawa Shunsui, qui produisait encore dans la seconde moitié du siècle quelques estampes pas très importantes, et qui est surtout célèbre parce qu'il fut le maître du grand Shunsho. Il aurait alors changé son nom de famille, vers 1750, et continué à travailler jusqu'en 1770, sous l'influence de Massanobu ; en tout cas, il influença Tsunemasa. Ce dernier fut probablement, à l'origine, l'élève de Tsuneyuki, mentionné ci-dessus, et son importance réside en ce que, comme peintre, il prépara le chemin au style d'Harunobu et des autres peintres de la femme, de la seconde moitié du siècle; il travailla entre 1730 et 1780 et semble avoir perfectionné son style personnel vers 1750 (1).

Tous les artistes mentionnés ici ne sont remarquables que comme peintres (2).

3° Les premiers torii. — Masanobu. — L'art de la première moitié du XVIIIe siècle est dominé surtout par l'influence de l'école des Torii, fondée par Kiyonobu, qui s'adonna spécialement à la représentation d'acteurs (le théâtre ayant à cette époque atteint son plus brillant développement), et qui continua à exercer son influence après la fin du XVIIIe siècle.

On croyait autrefois que cette époque était

(1) Catal. Tokio, p. 22.
(2) Fenollosa, Catal., nos 7-13. Fenollosa parle aussi plus en détail (*Outline*, p. 31, et Catal. Tokio, p. 24) de Shunsui et pense qu'il a pu être un fils de Choshun. Il fonda une nombreuse école de peinture, à côté de celle des Torii, qui se distingua par son réalisme, son intensité de coloris et sa délicatesse de conception. Une de ses œuvres est reproduite dans *Outline*. Ce fut seulement après 1765 qu'il travailla une ou deux fois pour les graveurs.

celle de l'impression à deux tons, qui avait été fixée à 1710 environ; mais, depuis que Fenollosa a établi le fait que ces toutes premières impressions en couleurs ne peuvent pas être antérieures à 1743, année où la première épreuve à deux tons datée, et probablement la première de toutes, fut publiée, nous devons conclure que la période antérieure fut entièrement consacrée au blanc et au noir.

D'un autre côté, le coloriage à la main de ces feuilles, qui commença à être fait avec soin de très bonne heure, tout au moins vers 1710, mérite ici une mention spéciale, car il développa la théorie des couleurs, sur laquelle la véritable impression polychrome fut ensuite basée (1).

Tori- 鳥
i 居
Kiyo- 清
nobu 信

Torii Kiyonobu I, de son vrai nom Shobei, naquit en 1664 et vécut jusqu'en 1729 (2). De Kioto où il habita d'abord, il se transporta à Yedo, où il trouva un milieu plus stimulant et où il s'adonna principalement à peindre des acteurs et à la préparation d'affiches et de programmes de théâtre. Tandis que jusque-là ces sujets n'avaient été traités que par occasion, il les éleva au rang d'un genre permanent de la gravure, genre qui continua à être cultivé comme une espèce de privilège par l'école des Torii fondée par lui. Son dessin est large, audacieux et décidé, calculé pour faire de l'effet à distance, comme une peinture à larges coups

(1) Dans ma première édition, j'avais avancé qu'il y avait eu rivalité entre Kiyonobu et Masanobu. Depuis lors, toutefois, il a été prouvé qu'il y eut deux artistes du nom de Kiyonobu, le second sensiblement plus jeune. C'est avec ce dernier que Masanobu fut en rivalité.

(2) Dans la première édition, les dates avaient été données d'après Anderson, comme de 1688 à 1756 environ, ainsi que d'après Fenollosa et Strange. Les nouvelles dates sont fondées sur le Catal. Hayashi, nos 190 et suiv.

KORIUSAI (vers 1770-1782).
HÉRON ET CORBEAU SUR UNE BRANCHE FLEURIE DANS LA NEIGE.
Collection Ch. Ed. Haviland, Paris.

de brosse; de simples contours arrondis lui suffisent pour exprimer la force; ses figures sont de forme longue et ovale; ses grandes estampes (1) sont remarquables par leur admirable distribution de masses noires, dont l'effet est rendu encore plus frappant par le brillant vermillon dont elles sont relevées.

Il se sert aussi d'un bleu éteint et d'un vert approchant de l'olive. Vers 1715, les grands portraits d'acteurs atteignaient le sommet de la vogue populaire, et par eux, comme le remarque fort justement le Catalogue Hayashi (Intr., p. III), Kiyonobu devint le vrai fondateur du style populaire, le style de cour de Moronobu ayant seul régné jusqu'alors. Petit à petit, toutefois, et jusqu'à l'invention de l'impression à deux tons, ces grandes estampes furent remplacées par des épreuves plus petites et plus étroites, appelée *hossoye*, qui furent le format favori de Shunsho jusque dans la seconde moitié du XVIIIe siècle. Kiyonobu avait fait tout d'abord de l'illustration de livres; le Catalogue Hayashi (n°s 1426 et suiv.) en cite plusieurs qui parurent à Yedo vers 1690 et d'autres de 1700 à 1705. Au début, Kiyonobu coloria ses feuilles avec le rouge-orange (*tan*, une couleur à base de plomb alors en usage général pour cela); elles sont alors désignées communément sous le nom de *tan-ye*, peintures orange. Depuis 1715, cependant, il fit usage, à la place, de rouge-carmin (*beni*, jus d'un légume), avec lequel il combina le

(1) Illustrat. dans le Catal. Hayashi, n° 197.

violet, le bleu et un jaune brillant (1). Entre 1710 et 1720, l'encre de Chine fut ajoutée, couverte d'un vernis de laque, et resta pendant deux décades la caractéristique du coloriage de cette période. La poussière d'or et aussi, pour les surfaces blanches, la nacre pulvérisée (*mika*) furent en usage. Ces épreuves coloriées à la main s'appelaient *urushi-ye*, peintures de laque.

Ce fut justement à cette époque, quand les gravures sur bois coloriées étaient à leur plus haute perfection et circulaient partout, que Masanobu, qui avait commencé à travailler pour la gravure à peu près à la même époque que Kiyonobu, interrompit sa production et se consacra presque entièrement à la peinture. A cette époque aussi, la coiffure, après avoir abandonné sa manière compliquée du XVIIe siècle et être devenue de plus en plus plate, avait encore changé et tendait à des formes plus carrées, distinguées seulement par une longue queue plate. D'après la coutume japonaise, les élèves de Kiyonobu adoptèrent une partie de son surnom, qu'ils complétèrent par une syllabe additionnelle. Parmi ceux-ci, Kiyotada fut le plus remarquable. Il débuta vers 1720, mais sa production cessa longtemps avant celle de son maître, et, pour cette raison, ses œuvres sont particulièrement rares (2). La reproduction d'une de ses œuvres dans le Catalogue Hayashi (n° 219) nous rappelle plutôt Masanobu. Dans le Catalogue de Tokio

(1) D'après un article du périodique *Kokkwa*, ce tan fut remplacé au début de la période Kioho (1716-1735) par le beni (Deshayes, *l'Art*, 1893, II, 10).
(2) Fenollosa, Catal., n° 31.

(p. 33), trente-trois de ses peintures sont énumérées, variant comme dates de 1714 à 1736 environ. Peut-être était-il fils de Kiyonobu.

鳥居清倍 Torii Kiyomasu

Kiyomasu est généralement considéré, avec Kiyonobu I, comme le second grand-maître de l'école des Torii (1). Comme il est né vers 1679, il ne peut pas avoir été le fils de Kiyonobu, comme on le croyait autrefois ; mais il a été plutôt son frère, comme l'avance Fenollosa. Il ne mourut, dit-on, qu'en 1763 et dut donc être témoin de la production de Kiyonobu II (Cf. ci-dessous). Une de ses affiches porte la date de 1693. Des livres illustrés par lui parurent en 1703 (Kioto) et encore en 1712 (Yedo), 1729 et 1747. Le Catalogue de Tokio (nos 37 et suiv.) mentionne des estampes de lui qu'on dit être de 1711 et 1713 environ, et une de celles-ci, dans l'opinion de Fenollosa, montre une distinction de dessin qui pourrait être cherchée en vain parmi les œuvres de Moronobu et un sens de la vie qui surpasse Kwaigetsudo. Kiyomasu semble avoir été meilleur dessinateur que Kiyonobu et avoir aussi été plus productif que lui. Ses œuvres, consistant à la fois en noir et blanc et en impressions à deux tons, sont pleines de vie et de vigueur. Bing (Catalogue, p. 2) donne une liste de quelques-unes d'entre elles. Le Catalogue de Tokio (n° 40) mentionne un de ses *urushi-ye* de 1728 environ, et des impressions à deux tons de 1744 et 1747 environ (nos 69, 70). Un dessin à damier paraît pour la première fois dans une

(1) Fenollosa, Catal., n° 24.
(2) Catal. Hayashi, nos 203 et suiv.

de ses estampes, en 1748 environ. Le Catalogue Gillot mentionne même une épreuve à trois tons, un faucon sur son perchoir.

Kiyoshige appartient aussi à cette période; Bing cite de lui un acteur (Catalogue, p. 3). Il fit, d'après une communication amicale de S. Bing, presque exclusivement des estampes d'acteurs de plus ou moins grand format, ainsi que quelques kakemonos. Sa période d'activité s'étend de 1725 à 1759 environ. Le Catalogue de Tokio (n° 51) mentionne un de ses kakemonos colorié à la main daté d'environ 1745, et aussi une estampe en deux tons de 1759 environ (n° 83). Un livre illustré parut à Yedo en 1754.

Il existe des reproductions dans le Catalogue Hayashi (nos 224 et 226), la première d'entre elles nous faisant déjà beaucoup penser à Harunobu.

Enfin nous devons citer Kondo Sukegoro (Hishikawa) Kiyoharu, qui, durant la première partie du XVIIIe siècle, fit de nombreuses illustrations de livres, particulièrement de livres pour les enfants. Un de ces livres d'images parut à Yedo en 1720. Nous avons de lui le *Ginka Zoshi*, poèmes sur la fête des jeunes filles (*tanabata*) du 7 juillet (vieux calendrier); une nouvelle édition en couleurs est supposée avoir paru en 1835 à Osaka, en 3 volumes in-octavo. Il représenta aussi des scènes de théâtre (1). Le Catalogue Hayashi (n° 232) mentionne un certain Kondo Katsunobu comme son fils ou son élève et reproduit un très gracieux dessin, d'un style très large.

(1) Catal. Anderson, p. 338; Catal. Burty, n° 152.

KORIUSAI (vers 1770-1782). — COMBAT DE COQS.
Blanc et rouge, un peu de vert et de jaune, gaufrures.
Collection A. Rouart, Paris.

KORIUSAI (vers 1770-82).
FEMME DANS LA NEIGE.
Coll. H. Vever, Paris.

De ce groupe sont aussi : Torii Kiyosomo, peut-être déjà influencé par Masanobu, et dont les œuvres sont rares et distinguées ; dans le Catalogue Hayashi (n° 221), qui en donne une reproduction, il est classé parmi les élèves de Kiyonobu I ; dans le Catalogue de Tokio (n° 52), il y a un de ses *urushi-ye*, de 1739 environ ; Katsukawa Terushige, élève de Kiyonobu (reprod. dans le Catalogue Hayashi, n° 531) ; Tamura Yoshinobu (reprod. *id.*, 233) ; Fujikawa Yoshinobu, milieu du XVIIIe siècle (reprod. *id.*, n° 294) ; Tamura Sadanobu (reprod. *id.*, n° 234) ; Shimizu Mitsunobu (reprod. *id.*, n° 292).

La seconde génération des Torii est représentée par Kiyonobu II, qui travailla de 1730 à 1755 environ, vers le milieu de la période d'impression à deux tons, qui commença en 1743. Il est cité dans le Catalogue Gillot comme étant le troisième fils de Kiyonobu I. Bing (Catalogue, p. 1) mentionne plusieurs de ses estampes ; mais la question de savoir si elles sont bien de lui ou de Kiyonobu I doit être encore examinée, de même pour les " amoureux " reproduits par Strange (p. 22). Dans la collection Jaekel, à Griefswald, il y a un de ses *urushi-ye*, qui date de 1730 environ. Sur une épreuve en couleurs de 1752 environ, il y a déjà une idée de paysage (1) ; sur le portrait d'un acteur en Soga no Goro, d'environ 1753 (reproduit dans *Outline*, de Fenollosa), les taches de rouge et de vert sont aussi subtilement distribuées relativement au blanc et au noir que le dessin de l'écaille d'une tortue.

(1) Catal. Tokio, n° 46 ; *id.*, p. 27.

Sur une épreuve à deux tons, d'environ 1754 (*id.*, p. 47), le noir est déjà plus marquant. Fenollosa (Catalogue, n° 61) apprécie particulièrement un triptyque en couleurs, avec des figures sous des parasols. Il est peut-être identique avec Torii Shiro, dont une des estampes est reproduite dans le Catalogue Hayashi (n° 227).

Deux artistes célèbres, dont les noms furent formés de la même façon, n'apparaissent que longtemps après : Kiyomitsu, vers le milieu du XVIIIe siècle ; et Kiyonaga, le plus parfait représentant de la gravure japonaise, à la fin seulement du siècle.

Oku- 奥
mura 村
Masa- 政
nobu 信

A côté de cette école des Torii de la première période, et spécialement à côté de Kiyonobu II, se tient Okumura Masanobu, dont la vie s'étendit de 1685 à 1764, et qui mérite une place particulière. Il fut aussi éditeur et signa avec les noms de Bunkaku Kwammio, Tanchosai, Genzoku, ainsi que de son nom véritable (1). Il diffère de l'école des Torii en ce que, comme élève direct de Moronobu et suivant de plus près son style, il fit rarement des planches d'acteurs, mais s'adonna au contraire à la glorification du charme et de la beauté féminins, et que son sens inné de la grâce et de la composition aimable lui permirent d'amener le style de cette période primitive à une perfection qu'atteindra seule la maîtrise plus facile de Kiyonaga. Sa vie peut se diviser

(1) Dans la première édition, 1751-1752 était donné comme la date de sa mort d'après Fenollosa (Catal., n°s 18, 20, 36, 41, 48, 53-55, 66, 77). La biographie de Masanobu a pris un aspect très différent depuis l'apposition des dates ci-dessus dans le Catalogue Hayashi et par suite de la distinction des deux Kiyonobu.

SHIGHEMASA (1739-1816) — SCÈNE DE CIRQUE EN PLEIN AIR, PARODIE DES COURSES ARISTOCRATIQUES DE KAMO
Robes violet et rose pâle. *Collection R. Kechlin, Paris.*

en deux périodes clairement séparées, dont la démarcation est formée par la date de 1735-1736. En premier il semble, comme le fit son maître Moronobu, avoir produit surtout des illustrations de livres (*yehons*) en blanc et noir. Anderson (Catalogue, p. 338) en cite quelques-uns, parmi lesquels un ouvrage qui traite des jolies femmes. Les dates qu'il donne s'étendent de 1690 à 1720; mais la première (1690) est certainement beaucoup trop précoce. Dans le Catalogue Hayashi (nos 1457 et suiv.), les livres illustrés de Masanobu ne commencent pas avant 1703, puis 1706 et 1707. Des estampes séparées, coloriées avec du tan, sont datées par le Catalogue de Tokio (nos 54 et suiv.) de 1710 et 1712 environ. Fenollosa (*Outline*) reproduit un acteur colorié à la main d'environ 1725. Mais, de 1715 à 1735, Masanobu s'adonna surtout à la peinture, sous l'influence de Shoshun et particulièrement de Kwaigetsudo. Ce ne fut pas avant la période Gembun (1736-1740) qu'il se remit à la gravure, où il est influencé, comme Shighenaga et Toyonobu, par le fertile et gracieux illustrateur de livres Sukenobu.

Des livres illustrés par Masanobu se présentent de 1740 environ à 1750 et 1752 (1), tous publiés à Yedo, et favorisés par une nouvelle tendance de raffinement et d'élégance dont un des signes extérieurs est la graduelle augmentation en hauteur du chignon. Masanobu s'adapta encore plus étroitement que les Torii à tous les changements de mode (2). Après l'invention de

(1) Catal. Hayashi.
(2) Catal. Tokio, p. 38.

l'impression à deux tons, vers 1742-1743, il s'y aidonna, aussi, avec la plus grande assiduité.

De cette période commence sa rivalité avec Kyo nobu II, chaque artiste suivant l'entraînement de son propre génie et de son éducation. Masanobu représente surtout de gracieuses figures de femmes et des scènes brillantes de la vie de société, tandis que Kiyonobu reste généralement fidèle à ses représentations d'acteurs.

Une reproduction donnée par Anderson (1), d'après Masanobu, montre le remarquable fini de sa composition et la grâce de ses figures. Il lui manque les éclairs de robuste sensualité qui distinguent Moronobu; il découvre un tempérament plus féminin et plus élégant; mais c'est justement cette inclination vers la délicatesse qui prépare le chemin au développement futur de la gravure japonaise. Dans une série de quinze doubles feuilles de scènes mythologiques, il déroule devant nous une image variée de la vie de son temps : parties de bateau, concerts de mandolines, scènes d'amour, au paysage à peine indiqué et pourtant très suggestif. Les épreuves en feuilles séparées (*ichimai-ye*) ne manquent pas non plus, comme, par exemple, une série de femmes à mi-corps sur des éventails; *Musachi no tuski* (La lune dans la province de Musachi) nous montre une série de figures féminines en blanc et noir (Berlin, Kunstgewerbemuseum). Bing (Catalogue, n° 76), mentionne quelques autres estampes. Avec lui commence aussi le paysage naturaliste, qui atteindra son plein développement pendant la

(1) *Japanese Wood-Engraving*, n° 7.

KATSUKAWA SHUNSHO (1726-1792) LUTTEURS
Impression polychrome
Collection H. Vever, Paris

seconde moitié du XVIIIe siècle. En plus de ces estampes, il en produisit aussi de grandes avec des figures isolées ou avec des intérieurs populeux, qui avaient été tout à fait abandonnés depuis Moronobu. Mais ce fut dans la gravure à deux tons qu'il atteignit son apogée, entre 1743 et 1750; ce sont, pour la plupart, des compositions en trois parties, avec des figures seules ou en groupes, qui parfois ont un fond d'architecture qui fait parfaitement ressortir la beauté de sa composition et la précision de son dessin. Ces épreuves en deux tons furent, ainsi que les tirages en noir et blanc coloriés à la main, connues sous le nom de *beni-ye*, le même rouge servant aux deux cas. Mais les œuvres coloriées à la main continuèrent encore pendant quelque temps à être produites et même atteignirent leur apogée en 1750 environ, comme il est prouvé par plusieurs estampes de Masanobu, que Fenollosa date de cette époque. Ce fut aussi pendant sa meilleure période, celle où des personnages deviennent un peu plus longs, qu'il fit ses plus beaux kakemonos. D'après Bing, il fit aussi des impressions à trois tons et peut être, par là, compté parmi les inventeurs de ce genre.

Voici une liste de quelques autres de ses œuvres; lorsque aucune mention n'est faite, c'est qu'elles sont tirées en noir et blanc et coloriées à la main:

Longues figures de femmes, sur de grandes feuilles, rappelant Kwaigetsudo ;

Jeune femme debout, jouant avec un chat ;

Les trois villes principales (*Yedo, Kioto, Osaka*), *symbolisées par trois femmes*, grande feuille ;

Tigre rampant au pied d'un bambou, en réserve de blanc sur fond noir ;

Faisan sur une branche de prunier ;

Un livre, avec des images en doubles feuilles, de format moyen, chaque scène, très animée, contenant deux personnes, d'un dessin vigoureux et vivant ; en blanc et noir (reprod. dans le Catalogue Hayashi, n° 275, avec d'autres) ;

Scènes érotiques, sur des feuilles oblongues.

Des élèves de Masanobu, Okomura Toshinobu, que le Catalogue Hayashi intitule « fils de Masanobu », est le meilleur et le plus connu, mais il cessa de produire avant la mort de son maître (1). Il doit être compris dans ses élèves du début, car ses feuilles coloriées sont encore tout à fait archaïques de style. Il fit aussi des impressions à deux tons. D'après Fenollosa (2), ses œuvres sont généralement très délicates ; on ne connaît de lui aucune épreuve en grand format.

Parmi les élèves ou continuateurs de Masanobu, on peut encore mentionner : Kishigawa Katsumasa (reprod. dans le Catalogue Hayashi, n° 293) ; Ma(n)getsudo, dont une excellente pièce en impression à deux tons de 1747 est, ainsi qu'un triptyque de quatre femmes dans la rue, reproduite dans le Catalogue Hayashi (n° 325) ; une épreuve à deux tons en grand format est dans la bibliothèque du Kunstgewerbemuseum à Berlin ; Shuseido (triptyque colorié avec trois femmes, coll. Œder, Düsseldorf). Un livre illustré par Okomura Bunshi Masafusa fut publié à Yedo en 1747 (3).

(1) Fenollosa, Catal., n° 37.
(2) Catal. Tokio, p. 39.
(3) Catal. Hayashi, n° 1463.

Enfin, nous devons mentionner, comme appartenant à cette période primitive, Nishimura Shighenobu ; il produisit de 1728 à 1740 et fut probablement l'ancêtre de la famille d'artistes des Nishimura (1). Au début, il produisit des planches d'acteurs dans le style des Torii, puis des femmes dans la manière de Kwaigetsudo, et ainsi, graduellement, se sépara des Torii pour fonder une école particulière. Il eut un plus grand mérite comme graveur que comme peintre ; mais son grand titre de gloire est l'éducation artistique qu'il donna à son fils Shighenaga, l'inventeur probable de l'impression à deux planches.

Un artiste encore plus grand fut Nishimura Magosaburo ; on ne sait pas au juste s'il fut un frère de Shighenobu, ou peut-être son fils. Dans ce dernier cas, il ne serait donc autre que Shighenaga, qui, dit-on, a signé ainsi, mais seulement en cursive (2).

4° L'ILLUSTRATION DES LIVRES DANS LA PREMIÈRE MOITIÉ DU XVIIIe SIÈCLE. — A côté des maîtres nommés ci-dessus, quelques artistes de talent, mais moins originaux, travaillaient à l'illustration des livres.

Après la seconde moitié du XVIIe siècle, pendant laquelle Moronobu avait créé et développé brillamment l'illustration, suivi par de nombreux élèves, la demande pour les livres illustrés (*yehons*) semble avoir diminué pendant la période de 1715-1735, alors que l'intérêt du public était

(1) Fenollosa, Catal., n° 38 ; Catal. Tokio, p. 32 ; Catal. Hayashi, nos 318 et suiv.
(2) Catal. Gillot.

dirigé sur le théâtre, et les portraits d'acteurs sur feuilles isolées très recherchés. Mais, à partir de 1735 environ, ces livres paraissent de nouveau plus nombreux, ce qui prouve manifestement qu'on reprenait goût aux dessins d'après nature et un nouveau plaisir aux descriptions romanesques. Les illustrations étaient uniformément imprimées en noir et blanc et très rarement coloriées.

Nishikawa Sukenobu 西川祐信

Il nous faut mentionner ici, tout d'abord, Nishikawa Sukenobu, un élève de Yeino Kano Sukenori. Il vécut de 1674 à 1754 et produisit une multitude de livres illustrés dans le style créé par Moronobu. Il tenta de donner à ses lecteurs une véritable distraction par ses dessins pleins d'imagination, d'une grande facilité et d'excellente composition, mais qui manquent un peu d'élévation d'esprit et de délicatesse dans les détails. Il était né à Kioto, et son importance pour cette ville équivaut à celle de Masanobu pour Yedo (1). Il était connu dans la vie privée sous le nom de Nishikawa Ukio; son premier ouvrage fut fait dans la manière de l'école de Kano, qu'il quitta pour celle de Tosa. Depuis 1730 environ, il paraît s'être fixé à Osaka. Le Musée de Hambourg possède un livre de lui appelé *Shotoku hinagasa* (2), daté de 1713.

Il était surtout renommé pour ses scènes de la vie et des occupations des femmes, dont une série parut dès 1723 sous le titre de *Hiakunin joro shina sadame*; puis suivirent :

(1) Catal. Tokio, p. 41.
(2) Catal. Anderson, p. 339. — Cf. Tasset. — Les nouvelles dates biographiques sont prises dans le Catal. Hayashi.

Collection de M. G. Fullier, Paris.

Yehon Hanamomiji, non datée ;
Gengi no yesho, 1730;
Wakoku hiakujo (cent femmes japonaises en 27 images) ;
En 1736, l'ouvrage très connu : *Yehon tamakadzura* (pl. n° 11 dans Anderson, *Japanese Wood-Engraving*) ;
Yehon Asakayama, 1739;
1740, 1741, *Yehon chiyomigusa*, scènes de la vie des femmes, 3 vol.
Ces livres furent suivis par des scènes de la vie sociale : le *Yehon ike no kawazu*, dont une édition de 1768 est citée par Anderson;
Des illustrations de poèmes, 1730 : *Yehon tsukubayama* ; 1755. *Yehon hime kagami;* et des illustrations du livre des préceptes moraux : *Yehon chitoseyama*, 1740.
Il illustra des légendes dans son : *Yehon yamato hiji*, de 1742, et des histoires japonaises dans son : *Yehon kame no Oyama*, de 1747.
A côté de ceux-ci, on mentionne encore :
Yehon tokiwagusa, la vie des dames de la cour, de la bourgeoisie et des courtisanes, 3 vol., 1731 ;
Yehon Fudetsubana, 1747 ;
Gorin yehonzoroye (croquis variés, 1748);
Yehon Yoshinogusa, 3 vol., 1759;
Ouvrage érotique en 3 vol.
Des rééditions de ces livres continuèrent à être publiées jusque vers 1780-90.
Des reproductions de ses œuvres se trouvent dans Gonse (1) (femmes tissant) et dans Anderson (2) (tableau de genre).

Tachibana Morikuni, le contemporain de Sukenobu, fut encore plus fertile, plus varié et plus important ; il donna plus de vie et d'expression à ses figures et plus d'attention à l'exécution artistique de ses gravures sur bois (3). Il vécut de 1670 à 1748. (Les nombreux tirages de ses croquis ont déjà été détaillés page 74.) Dans ses illustrations, il suit le style de l'école de Kano. Son maître fut, dit-on, Tsuruzawa Tanzan.

(1) Vol. I, p. 123.
(2) *Pictorial Arts*, I, p. 171.
(3) Anderson, Catal., p. 339; Catal. Hayashi, nos 1599 et suiv. — Duret, p. 258.

Il illustra des légendes :

Ychon kojidan (anciens mythes), 8 vol., Osaka 1714;

Ychon shahobukuro (légendes, etc...), 9 vol., 1720 (un bon spécimen dans Anderson, *Japanese Wood-Engraving*, n° 10, danse d'enfants) ;

Ychon Tsukoshi, 9 vol., 1725. Il y signe T. Yusei. Le premier volume traite d'agriculture, chasse et pêche, le deuxième de la danse et de l'équitation ; le troisième des localités célèbres ; le quatrième des portraits ; le cinquième des histoires et légendes ; le sixième des images fantastiques, et le reste des paysages. Une autre édition parut en 1772 ;

Gwateh tsuko (légendes), 10 vol., Osaka, 1727 ;

Ychon Oshikubai, Osaka, 7 vol., 1740 (reprod. dans Strange, p. 11).

On trouve de ses illustrations de poèmes dans les ouvrages suivants :

Wacho meisho gwazu, 4 vol., 1732 ;

Fuso gwafu, 5 vol. 1735, traite des localités célèbres du Japon ; réédition à Kioto en 1784 ;

Yokioku gwashi (danses de Nô), 10 vol., Osaka, 1732 ;

Honcho gwayen, 6 vol., 1782.

Ooka Shunboku, qui mourut vers 1760, à l'âge de quatre-vingt-quatre ans, illustra aussi des légendes : *Wakan koji Bokuo shingwa*, 5 vol. (1753) ; *Hisei musha Suguri*, 1736 (reproduction de ses œuvres par un élève anonyme). Il a déjà été mentionné comme copiste de peintures anciennes (1).

D'autres illustrateurs sont :

Kokan, qui publia dans l'année 1722 une collection de croquis populaires appelée *Jimbutsu sogwa* ; Duret mentionne un de ses ouvrages de 1724, en trois volumes.

Hokio Tachibana Yasukuni, fils ou élève de Morikuni : *Yeson noyonnagusa* (études de fleurs),

(1) Catal. Anderson, p. 341 et suiv.

KATSUKAWA SHUNSHO (1726-1792)
ACTEUR.

KATSUKAWA SHUNSHO (1726-92).
FEMME EN PEIGNOIR.

Collection H. Vever, Paris.

1755, 5 vol. ; *Yehon yabutsusen* (illustrations de poèmes historiques), Osaka, 1778, 5 vol.

Tsukioka Masanobu, mort en 1786 : *Yehon komei futubagusa* (histoires de l'enfance des hommes célèbres), Osaka, 1759, 3 vol. ; *Onna buya kabei kurabe* (héroïnes), Osaka, 1766, 3 vol.

Hayami Shunshosai, vers 1775 : *Korobanu sakino zuye*, scènes très animées avec paysages, Kioto, 3 vol.

Roren : *Roren gwafu*, fac-simile de dessins expressifs au pinceau, Yedo, 1763.

Tsukioka Tange (1717 à 1786), dont les œuvres suivantes sont mentionnées (1) : *Yehon musha tazuna*, appelé aussi le *Yehon komio futabagusa*, 1759 (représentations de faits héroïques) ; *Yehon hime bunko* (1760) (Livre des femmes) ; *Togoku meishoshi* (1762), paysages du Japon oriental.

Dans le Catalogue de Tokio (p. 41 et suiv.), les deux élèves suivants de Sukenobu sont mentionnés : Nishikawa Suketada, probablement un fils de Sukenobu, ayant plus d'originalité et plus d'imagination dans son coloris que ce dernier ; des livres illustrés par lui parurent depuis 1748 (Catalogue Hayashi, n°s 1477 et suiv.) ; et Tsukioke Settei, qui représente la transition à la génération suivante déjà influencée par Yedo.

Les autres noms à mentionner sont :

Nakaji Sadatoshi, de l'école de Kano ; il publia des exercices de dessin à Kioto vers 1730 (Catalogue Hayashi, n° 355). Kitao Sekkosai, d'Osaka, élève de Buncho (?) ; ses livres illustrés sont datés, de 1754 et 1767 ; dans ce dernier une planche

(1) Duret, p. 97.

séparée pour la teinte générale est d'abord employée. Une de ses grandes épreuves in-folio de 1764 représente, en 48 divisions, des femmes de classes et de professions variées (reprod. dans le Catalogue Hayashi, n° 479).

Kanyosai, à Kioto, appelé aussi Tatobe Riosai et Mokio (1712-1774), est un des meilleurs dessinateurs de l'époque ; ses ouvrages sont : le *Kanyosai gwafu*, Yedo, 1762, 5 vol. de plantes, oiseaux et paysages, dans le style des vieux maîtres chinois (Catalogue Hayashi, n° 1612); *Mokio wakan zatsuga*, d'après de vieilles peintures (1772), 5 vol , nouvelle édition en 1802 ; *dessins de poissons*, 1775 (Duret, n°s 462 et suiv.); — Ippo, collections de dessins, Osaka, 1752 et Yedo, 1758; — Rinsho, dessins, Yedo, 1770 ; — Ito Jakunobu, artiste qui vécut de 1716 à 1800; il étudia d'abord à l'école de Kano, puis à l'école chinoise et à celle de Korin ; de lui est le *Gempo yokua*, plantes et animaux, en blanc et noir (1768), 55 feuilles, ouvrage d'une puissance extraordinaire (Musée de Hambourg)

CHAPITRE IV

LE DÉVELOPPEMENT DE L'IMPRESSION EN COULEURS (1743-1765)

1° L'IMPRESSION A DEUX TONS. || 2° L'IMPRESSION A TROIS TONS. || 3° L'IMPRESSION POLYCHROME.

1° L'impression a deux tons. — L'idée que nous nous faisons du développement de la gravure japonaise a pris récemment un tout autre aspect, depuis que nous ne faisons plus remonter les débuts de l'impression en couleurs à 1710, mais que nous les plaçons, sur l'autorité de Fenollosa, au commencement de la période de 1740-1745. Il découle donc de cette nouvelle manière de voir que, pendant tout l'intervalle entre ces deux dates, le tirage en blanc et noir domina encore exclusivement, mais avec le perfectionnement et l'importance croissants du coloriage à la main (1). Puis, vers 1743, l'impression à l'aide de deux planches rose et verte fut innovée (invention due peut-être à Shighenaga), et tout de suite adoptée par presque tous les artistes de marque, si bien qu'elle peut être regardée comme la marque distinctive de la période qui va de 1740 à 1760. Le coloriage des estampes en blanc et noir ne cessa pas tout d'un coup, mais fut rejeté peu à

(1) Les estampes coloriées à la main sont appelées *urushi-ye* et les épreuves en couleurs *nishiki-ye*.

peu à l'arrière plan. Vers 1759-1760, une troisième planche fut ajoutée, peut-être jaune au début et bleue plus tard ; plusieurs tentatives se succédèrent alors très rapidement pour augmenter l'effet des couleurs en modifiant et en combinant les tons. La période de transition de l'impression originelle à deux tons à l'impression polychrome complète, qui, pour nous, représente la gravure japonaise par excellence, fut très courte ; elle ne comprit, en effet, pas plus de cinq ans, de 1760 à 1765

L'impression en couleurs, comme l'art japonais en général, fut probablement apportée, à l'origine, de Chine (1). Il est vrai que Satow rapporte, dans les *Transactions* de 1881, d'après Sakakibara, que des épreuves en couleurs d'un portrait du fameux acteur Ichikawa Danjuro, le fondateur d'un clan d'acteurs encore célèbre, étaient vendues dans les rues de Yedo en 1695 ; mais, sans aucun doute, cela doit s'appliquer à des gravures coloriées à la main (2). Des estampes dans une autre couleur qu'en noir semblent avoir été produites très tôt, mais seulement par exception; tout au moins Strange cite un livre qui parut en 1667, contenant des dessins pour kimonos (robes de dessus) qui sont gravés deux par deux sur une planche et imprimés

(1) Binyon (*Painting*, p. 232) rapporte qu'il existe au British Museum des estampes en couleurs chinoises représentant des fleurs, oiseaux, etc., qui furent rapportées du Japon par Kæmpfer, dès 1692. Elles sont imprimées à l'aide de plusieurs planches et leur technique est déjà très développée.

(2) La *Revue Kokkwa* nous informe que, d'après le célèbre romancier Kioku Ichio, un graveur, Kinroku, inventa l'impression polychrome, mais s'en servit seulement pour le tirage de calendriers (Deshayes, dans *l'Art*, 1893, II, 10). — Comp. Anderson, *Japanese Wood-Engraving*, p. 22 et 64; Strange, p. 3 et 4.

BUNCHO († 1790). — FEMME DANS LA NEIGE.
Gris et jaune.
Collection H. Vever, Paris.

alternativement en noir, vert-olive, rouge et une quatrième couleur (reprod., *Ibid.*). Même en admettant qu'il ne s'agisse pas là d'une édition d'une date beaucoup plus récente, il n'y aurait encore aucun rapport entre ceci et l'impression de plusieurs planches successivement ajustées, procédé essentiel de l'impression en couleurs. On peut considérer, en effet, que l'épaississement ou l'adoucissement de la teinte en différentes parties de la même planche, comme, par exemple, dans les paysages du *Gwako Seuran* (1740), où la distance est plus claire et les premiers plans plus foncés (1), était un premier pas vers l'impression en couleurs. Mais il ne semble pas démontré que l'application de différentes couleurs sur la même planche, si souvent pratiquée au XIXe siècle, fût connue à cette période primitive.

Comme nous n'avons pas pu prouver l'existence d'une impression en couleurs antérieure à celle qui est datée de 1743, et dont nous allons parler, et comme l'aspect d'autres impressions à deux tons n'indique pas une origine beaucoup plus ancienne, il s'ensuit que la version d'Anderson (2) d'après laquelle un certain Izumiya Gonshiro, vers la fin du XVIIe siècle, fut le premier à employer une planche colorée pour appliquer du carmin (*béni*) sur certaines parties de son dessin, doit être attribuée au coloriage à la main ; en tout cas, on ne connaît pas encore d'épreuves de cette sorte.

(1) Anderson, *Japanese Wood-Engraving*, p. 64.
(2) Anderson, *Japanese Wood-Engraving*, p. 22.

Le premier livre illustré avec des gravures sur bois en couleurs ne parut, dit-on, qu'en 1748.

La feuille datée de 1743, représentant un jeune homme sous la pluie, est de Shighenaga. Nous ne savons pas si c'est la toute première estampe en couleurs produite au Japon, non plus que le nom de l'inventeur de ce nouveau procédé; mais du fait que cette épreuve est datée, formant ainsi une rare exception parmi les estampes japonaises en feuilles séparées, nous pouvons sans doute en conclure que ce fut la première épreuve produite dans cette technique, et qu'en la datant le jeune artiste voulut exprimer sa fierté de cette nouvelle invention, précisément comme le fera, vingt-deux ans plus tard, son élève Harunobu, lorsqu'il inventera l'impression polychrome complète. En tout cas, on ne connaît pas d'impression à deux tons qui soit antérieure. On n'a pas encore expliqué pourquoi l'artiste choisit précisément ces deux teintes, rose et vert, pour ses planches en couleurs, choix très heureux du reste. Les couleurs employées jusqu'à cette époque pour le coloriage à la main ne nous donnent aucune explication, car elles étaient tout à fait différentes et bien plus variées. C'est aussi une chose surprenante que pendant près de vingt ans ces deux premières planches coloriées aient été employées sans aucun changement, même de ton ou de force, par tous les artistes de la période, et que ce ne fut que lorsqu'une troisième planche fut inventée (en 1760 environ) que ces impressions présentèrent une plus grande variété d'aspect. Fenollosa (Catalogue de Tokio, 1898, p. 43) estime que l'impression à

deux tons ne fut employée jusque vers 1750-1752 que pour les petites estampes. Il estime le nombre total des impressions à deux tons à 10000 environ; et, à la page 5 du même ouvrage, il donne une admirable description de ce procédé. Le professeur Jaekel (de Greifswald) m'écrit : " Les premières impressions en rose et vert me semblent être celles dans lesquelles ces deux couleurs sont imprimées seulement en forme de dessins délicats sur les espaces des robes et les parties saillantes du fond. Ces planches d'ornements étaient probablement semblables comme technique aux planches de poncifs, qui furent si longtemps en usage pour imprimer les dessins sur les étoffes. Le coloriage des robes en entier ne vint que plus tard. "

西村重長 Nishimura Shigenaga

Nishimura Shighenaga, le fils de Shighenobu, vécut de 1697 à 1756 et se distingua particulièrement vers 1735 (1). Il apprit les rudiments de son art de son père et s'assimila ensuite le style de Masanobu. Son affinité d'esprit et de tempérament avec cet artiste lui valut d'être regardé comme son émule, et, après 1750, comme son successeur légitime; il fut cependant, à un certain moment de sa vie, probablement dans sa jeunesse, tout autant le disciple de Kiyonobu, l'excellent peintre d'acteurs. Il existe, en effet, de Shighenaga des estampes de dieux sauvages qui appartiennent entièrement au style plein de force de l'école des Torii. Bien qu'il ait pris, ainsi que Masanobu, un plaisir tout particulier à dessiner de gracieuses femmes, il ne dédaigna

(1) Anderson, Catal., p. 388; Fenollosa, Catal., nos 40, 57, 80, 92. — Les dates sont prises dans le Catal. Hayashi.

pas, néanmoins, les portraits d'acteurs. La mobilité de son talent apparaît encore dans une feuille coloriée à la main, représentant un canard mandarin parmi les iris, au bord de l'eau (1). On ne saurait lui attribuer, comme le fait Anderson, des impressions en couleurs produites avec quatre planches, ni faire dater le commencement de sa production de 1716. Il fit d'abord, comme tous les artistes mentionnés jusqu'ici, des épreuves en blanc et noir. A partir de 1745 environ, son style rappelle beaucoup celui de Masanobu, dont il s'assimila mieux, cependant, les qualités personnelles que le large style transmis par l'école de Moronobu. Ce qui le distingua surtout, ce sont ses efforts d'individualité. Il transmit à ses élèves sa tournure d'esprit pleine de fraîcheur, de jeunesse et de sensibilité, et mit son empreinte sur le grand épanouissement de la gravure qui commençait alors. Dans ce rôle d'intermédiaire entre l'art ancien et le nouveau, aussi bien que dans ses qualités personnelles, se trouve la caractéristique de Shighenaga. Il est suffisant de mentionner qu'Harunobu fut son élève.

L'année 1743, comme nous l'avons vu, forme le tournant décisif dans sa vie, car elle vit naître l'impression à deux tons. Le magnifique spécimen de ce procédé que donne Anderson au commencement de son *Japanese Wood-Engraving*, une jeune fille marchant sous un parasol sur la berge d'une rivière (signée Senkwado Nish. Shig), est donc datée par lui beaucoup trop tôt (1725). Mais elle nous prouve clairement que la force de Shighe-

(1) Bing, Catal., n° 89.

BUNCHO († 1796). FEMME SOUS UNE LANTERNE

BUNCHO († 1796). ACTEUR TENANT UN MASQUE.

Collection H. Vever, Paris.

naga réside surtout dans le rendu artistique d'un effet général, tandis que Masanobu lui est supérieur en précision, en beauté et en personnalité du dessin. En tout cas, l'invention de l'impression à deux tons fut d'une telle importance que tous les artistes, même la génération des vieux maîtres encore vivants, entreprirent immédiatement la production de ces épreuves. Shighenaga lui-même ne se lassa jamais de développer cette technique, essayant toujours d'obtenir de nouveaux effets en variant la gradation ou le contraste des couleurs, en changeant les dessins des robes, en les gaufrant. Ce fut vers 1750-1752 que son art atteignit son plus haut point, tandis que Kiyomitsu, à la même époque, continuait le style de Kiyonobu. Les sujets qu'il traita furent similaires à ceux de Masanobu, figures isolées de femmes et scènes de la vie journalière, généralement en forme de triptyques, qui, toutefois, n'étaient plus rigidement divisés en trois parties séparées, mais représentaient une composition continue. Comme il produisit aussi des épreuves à trois tons et mourut en 1756, il est clair que cette invention avait eu lieu avant cette époque, et non vers 1758–1760, comme nous le disions dans notre première édition. Fenollosa mentionne une de ses grandes estampes imprimées dans ce style, qui représente un intérieur et dans laquelle, en plus des deux couleurs, vert et rose, le jaune est employé comme transition au blanc en addition à la planche de contours noirs. Il juge donc très vraisemblable que Shighenaga, ayant inventé l'impression à deux tons, ait pu aussi bien découvrir celle à trois tons;

cependant une épreuve de ce genre ne peut pas être assignée, comme il le dit, à 1759 environ, mais doit être antérieure de plusieurs années. Des reproductions de ses œuvres se trouvent dans le Catalogue Hayashi (nos 304, 305, 313), qui mentionne aussi des livres illustrés par lui (nos 1464 et suiv.) à partir de 1735 environ. Quant à son identité possible avec Mangosaburo, voyez à la fin du chapitre III, § 3.

Il faut mentionner, parmi ses élèves, Toyonobu, et plus tard Harunobu et Shighemasa. En fait, Akiyama Sadaharu ne fut probablement pas un élève de Shighenaga, bien que Fenollosa croit cela possible ; il cite une épreuve de lui en blanc et noir, qui date de 1755 environ, et estime que, s'il eût travaillé plus longtemps, Sadaharu serait, très probablement, devenu un dangereux rival pour Harunobu (1).

Ishikawa Toyonobu 石川豊信

Ishikawa Toyonobu, né en 1711, avait dix ans de moins que son maître Shighenaga ; il vécut toutefois beaucoup plus longtemps que ce dernier, jusqu'en 1785, et conserva toute son activité même dans sa vieillesse (2). Il s'appelait aussi Ishikawa Shuha. Il débuta par des tirages en noir et blanc, puis, comme Shighenaga, continua la manière de Masanobu dans des impressions à deux tons, et produisit de nombreux triptyques, qui sont remarquables par la grâce de leurs figures de femmes. La tentative de produire de nouveaux tons en imprimant du rouge sur du vert vient

(1) Fenollosa, Catal., no 62.
(2) Fenollosa, Catal., nos 64, 75, 88-91, 101, 169; Anderson, Catal., p. 342; Bing, Catal., no 92. — Les dates sont prises dans le Catal. Hayashi.

SHUNYEI (1762-1819). PAYSANNE EN PANTALONS ET SANDALES CONDUISANT UN CHEVAL CHARGÉ DE PAILLE.
Impression polychrome
Collection R. Kuchler, Paris

SHUNYEI (1762-1819). ACTEUR EN COSTUME DE NOH.
Collection H. Vever, Paris

de lui ; il fut aussi un des premiers à pratiquer la complète impression polychrome : par exemple, dans sa grande estampe horizontale en quatre couleurs, la parodie des sept sages dans la forêt de bambous, représentés ici par des femmes chantant, datée de 1765. Il fit aussi des illustrations de livres ; le Catalogue Hayashi (nos 1488 et suiv.) en mentionne quelques-uns publiés à Yedo en 1763 et 1779. En même temps que Kiyomitsu et Shighenaga, il pratiqua l'impression à trois tons, en se servant d'abord de jaune, puis de bleu comme troisième couleur. Le Catalogue de Tokio (p. 40) le considère comme le principal rival de Kiyomitsu (Cf. ci-dessous), mais semble le placer à tort dans le groupe de Sukenobu.

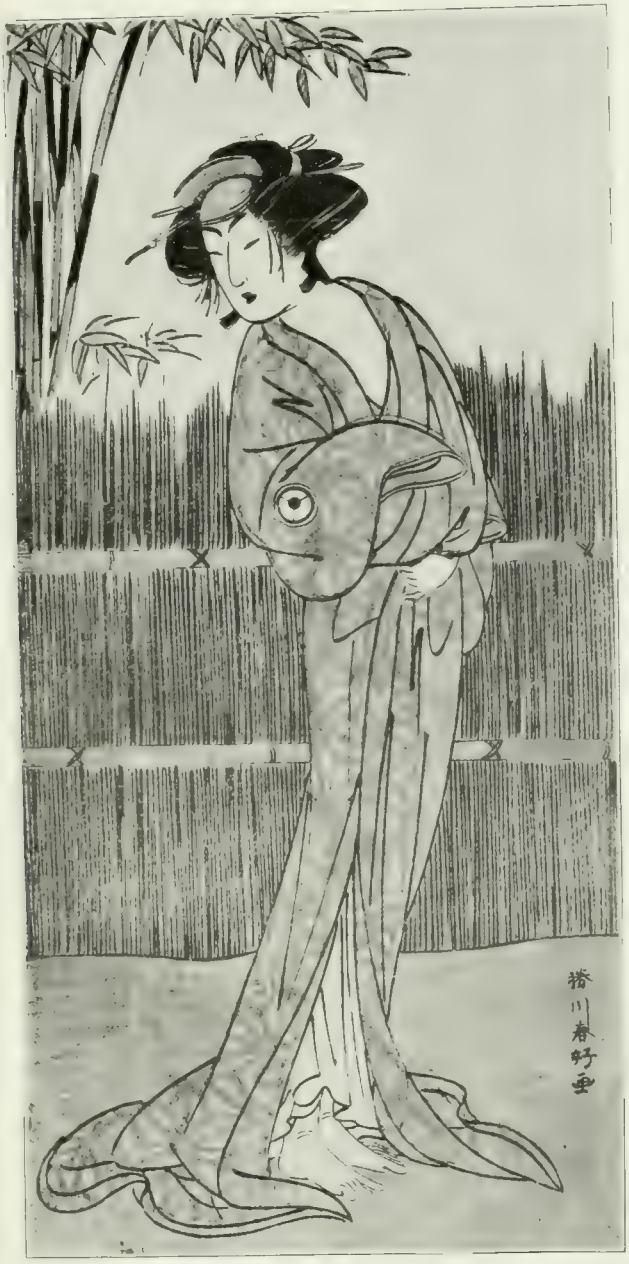
Ses élèves seront mentionnés ci-après, en même temps que Shunsho, ainsi qu'Harunobu et Shighemasa, qui appartiennent déjà à une plus jeune génération, et plus tard aussi Yoshinobu et Toyoharu, les élèves de Shighenaga. Le Catalogue Hayashi mentionne comme élèves de Shighenaga : Hirose Shighenobu (n° 324), Yamamoto Shigheharu (n° 348), Yamamoto Fujinobu (n° 349), que Fenollosa cite comme un élève d'Harunobu ; Tomikawa Fusanobu, qui travailla de 1741 à 1763 et s'appelait alors Ginsetsu (n° 353). Nous avons déjà vu, dans le chapitre précédent, comment Masanobu, Kiyonobu II et Kiyomasu, immédiatement après l'invention de l'impression à deux tons, s'adonnèrent de tout leur pouvoir à son développement.

2° L'impression a trois tons. — Tandis que la

Tori- 鳥 i 居 Kiyo- 清 mitsu 満

méthode de Masanobu trouvait un propagateur dans Shighenaga, celle de Kiyonobu et de Kiyomasu eut comme continuateur Torii Kiyomitsu ; il passe généralement pour un fils de Kiyomasu, mais Fenollosa croit, à cause de sa tardive apparition dans l'histoire de l'art, qu'il fut plutôt un successeur adopté tardivement par Kiyonobu ou Kiyomasu (1). Il vécut de 1735 à 1785 et commença à produire vers 1750. On ne connaît pas d'estampes de lui coloriées à la main. De même que Shighenaga et Toyonobu héritaient des traditions de Masanobu, Kiyomitsu continua celles des Torii, suivi et imité fidèlement, de 1750 à 1765, par Kiyohiro. Le dessin de Kiyomitsu est large, mais pas toujours aussi soigné que celui des anciens. Il est noté pour la grâce exceptionnelle, la plénitude et le fini de ses compositions ; ses figures sont généralement longues avec de petites têtes et de petits traits ; les draperies largement évasées du bas collent étroitement au corps. Comme Shighenaga, il cultiva l'impression en trois tons entre 1750 et 1760, et, en fait, cette technique lui est redevable de son développement et des perfectionnements qui suivirent, car la période de 1770 à 1775, pendant laquelle il surpassa tous les autres artistes, fut la plus fertile de sa vie. Il fut le premier à donner au bleu une place permanente dans la synthèse des couleurs, de sorte que le traitement de cette couleur est une des caractéristiques de ses œuvres. Il n'employa cependant pas le bleu pur, au début, mais un bleu foncé tirant vers

(1) Catal. Anderson, p. 341 ; Catal. Fenollosa, nos 83, 92, 99, 100, 102, 104-107, 110-112. — Les dates sont prises dans le Catal. Hayashi.



SHUNKI (fin du XVIIIe siècle) ACTEUR DANS UN RÔLE DE FEMME

Impression polychrome.

Collection R. Kachlin, Paris

le gris, ce qui lui donna une magnifique gradation de tons, comme le montre le *kakemono-ye* (1) représentant une mère et son enfant. Par l'addition de brun, il changea même parfois son bleu en vert-olive, comme dans la grande feuille merveilleusement composée des deux jeunes filles dansant, où le vert et le rouge sont aussi modifiés. Dans certaines estampes, il obtint l'élégance discrète, bien que puissante, de son coloris par des mélanges spéciaux de tons, et aussi par des surimpressions ; il augmenta ainsi considérablement l'échelle de ses teintes. Il est à remarquer que, dans son traitement plutôt lourd des couleurs, ni le blanc ni le noir ne jouent un rôle considérable. Il produisit aussi des livres illustrés, qui parurent à Yedo en 1760 et 1776. Dans ses œuvres, les acteurs dominent ; voyez l'estampe de 1760 environ reproduite dans Fenollosa (*Outline*). Il dessina cependant aussi des scènes de la vie journalière, des scènes de bains, et le Catalogue de Bing (n° 19) mentionne également une épreuve représentant des oiseaux. Strange reproduit (p. 24) une femme préparant le thé ; dans la Collection Jaekel, à Greifswald, on trouve une grande estampe oblongue en trois tons du même artiste, qui est composée comme un triptyque, mais imprimée par une seule planche, sans être divisée; elle représente un homme se promenant avec deux femmes et le Fuji dans le fond. La même Collection possède une impression à quatre tons, grande, oblongue, dans laquelle le rouge et le vert

(1) En japonais, les feuilles étroites qui sont accrochées sur les montants des portes sont appelées *hashira-kakushi*.

dominent; elle fut faite vers 1760, probablement, et représente trois geishas assises dans une pièce et jouant avec des coussins. Vers 1763, suivant l'exemple d'Harunobu, qui, pendant ce temps, avait fait ses expériences, son bleu apparaît parfaitement pur, mais il n'atteignit jamais à la gaieté du coloris d'Harunobu. Kiyomitsu reste le maître principal pour le court intervalle de l'impression à trois tons, dont l'effet général était facilement un peu sombre. On ne connaît de lui aucune impression en blanc et noir, ni impression en plus de trois tons.

D'après Fenollosa, les couleurs fondamentales de l'impression à trois tons, qui semble s'être développée vers 1755, étaient le carmin (*beni*), le bleu et le jaune nouvellement ajouté, c'est-à-dire les couleurs résultant de la décomposition du vert employé jusque-là. Le professeur Jaekel, d'un autre côté, est d'avis que la troisième couleur était le résultat d'un bleu imprimé par-dessus du rouge, par exemple, dans le cas des toques des acteurs, qui paraissent avoir été, en effet, d'un violet vif; il connaît de ces sortes d'épreuves signées Kiyonobu II, Kiyomitsu et Kiyohiro.

L'introduction de l'impression à trois tons amena aussi les *kakemono-ye* à leur perfection, le nombre des figures qu'ils contenaient s'élevant graduellement jusqu'à huit ou dix ; le fait qu'alors une couleur pouvait être imprimée sur une autre rendait possible d'en varier la théorie presque indéfiniment.

Torii Kiyohiro, qui, ainsi que Kiyomitsu, fut actif de 1750 à 1765, était peut-être plus doué

鳥居清廣 Torii Kiyohiro

que ce dernier, mais son œuvre est moins importante (1). Le Catalogue Hayashi le place parmi les élèves de Shiro Kiyonobu (Cf. après Kiyonobu II). Fenollosa le suppose être un jeune frère de Kiyomitsu ; mais le fait qu'il publia un livre illustré, *Serifu*, avec 5 planches en noir et blanc, à Yedo, dès 1738, détruit cette supposition. Il fit paraître un autre livre, *Tomimoto*, en 1754, avec 11 illustrations (Catalogue Gillot). Pour le reste, on ne connaît de lui que des épreuves en deux et trois tons, souvent en forme de triptyques, avec de magnifiques décors de robes et une application pleine de goût d'un beau gris-olive. Comme Kiyomitsu, il affectionna particulièrement les représentations d'acteurs (reproductions dans le Catalogue Hayashi, nos 259, 263, 254).

Tanaka Masunobu est mentionné par Fenollosa (2) comme un élève de Kiyonobu II, dans sa vieillesse, qui produisit vers 1755 des estampes d'acteurs en deux tons ; il existe cependant une épreuve de lui, datée déjà de 1746, représentant deux enfants dans une coupe à saké avec une voile (3). D'après le Catalogue Hayashi, toutefois, il fut probablement un élève de Shighenobu et, plus tard, suivit les préceptes de Shighenaga et Harunobu. Il signa aussi Sanseido. Le Catalogue Hayashi donne des spécimens de ses œuvres (nos 289, 291). Dans le Catalogue de Bing (n° 33), sous la date de 1760, est mentionnée une scène de théâtre par Torii Kiyotsune ; d'après le Cata-

(1) Fenollosa, Catal., nos 85, 93, 103 ; Catal. Tokio, p. 50.
(2) Catal., n° 94.
(3) Catal. Hayashi, n° 290.

logue Hayashi, ce fut un élève de Kiyonobu II. Pour les reproductions de ses œuvres, voir le Catalogue (nos 249, 252); il rappelle Harunobu; des ouvrages illustrés par lui parurent à Yedo en 1777. D'autres artistes de cette époque sont: Torii Kiyoharu (reprod. dans Catalogue Hayashi, n° 223); Torii Kiyosato, probablement un élève de Kiyomitsu (Catalogue Tokio, n° 86; reprod. dans Catalogue Hayashi, n° 263 *bis*). Le Catalogue Hayashi mentionne en outre des livres illustrés par Torii Kiyohide (1772 et 1775) et par Torii Kiyomoto (vers 1786-1794).

3° L'IMPRESSION POLYCHROME. — Sans aucun doute, nous devons à l'aimable et souriant génie d'Harunobu l'invention de l'impression tout à fait illimitée dans le nombre des planches et le choix des couleurs. Vingt-deux ans auparavant, Shighenaga avait daté la première impression en deux tons : ainsi Harunobu mit la date 1765 sur plusieurs de ses délicates épreuves, dont le moyen format carré approchait celui des futurs surimonos. Et, avec la juste fierté que lui donnait le succès pressenti de son invention, l'évidente intention d'Harunobu était, ce faisant, de fixer pour l'avenir une date importante. Avant, toutefois, de réussir cette tentative, il avait passé cinq années à essayer de produire de nouveaux effets au moyen des trois planches coloriées alors en usage, ce qui graduellement l'amena à sor invention. Du reste, son activité remonte même à l'époque de l'impression à deux tons.

Suzuki Harunobu, le fondateur de la gravure

KIYONAGA (1742-1815). — L'ADIEU.
Impression polychrome.
Collection L. Gonse, Paris.

japonaise dans son style qui nous est le plus familier, et ainsi le premier des modernes, était un élève de ce Shighenaga qui inventa l'impression à deux tons et probablement même celle à trois tons. On reconnaît clairement, dans les œuvres d'Harunobu, à la fois la tradition artistique et un idéal entièrement nouveau. Car, malgré la grâce et le charme particulier qu'il tient de Masanobu, les particularités spéciales de dessin et de coloris qui constituent le style de l'époque des primitifs cessent avec Harunobu et donnent place à une conception tout à fait nouvelle du monde extérieur, qui, par contraste avec la méthode décorative qui avait eu cours jusque-là, peut être appelée essentiellement naturaliste. Du reste, la fidèle reproduction du monde réel n'est aucunement le but positif de ce mouvement artistique. Les causes de ce nouveau phénomène ne doivent pas être cherchées dans un progrès particulier de l'art contemporain, car l'art plus ancien était capable d'atteindre, avec de simples moyens, comme le prouvent les œuvres de Moronobu, un degré d'expression et de vivacité que ne recouvrèrent jamais complètement les temps postérieurs ; l'invention de l'impression polychrome illimitée ne peut pas non plus l'avoir influencé d'une manière décisive, car elle ne fut pas suivie d'une augmentation dans les moyens artistiques. Mais l'esprit de l'époque, la transformation de la vie extérieure et intérieure japonaise, demandèrent vraisemblablement à l'art des détails plus minutieux et une plus grande variété de représentations. C'est aussi cette circonstance seule-

ment qui causa le manque de force, de plénitude et de robustesse que l'on remarque à partir de cette époque.

Harunobu marque donc non seulement le commencement d'une nouvelle période, mais aussi la fin de l'ancienne période, en ce qu'il produisit lui-même, dans ses débuts, vers 1659-1660, quelques œuvres entièrement dans le style de la vieille école; celles-ci, qui méritent d'être mentionnées, sont principalement des impressions à deux tons, peu nombreuses il est vrai ; par exemple une estampe d'acteurs luttant, d'une telle puissance et d'une telle sauvagerie, que l'on peut difficilement y reconnaître le maître délicat et raffiné des années suivantes; de même un triptyque de figures isolées. Il montre dans l'emploi des larges masses noires un sens de la grandeur du style qui ne vient pas de son maître, mais remonte directement à Masanobu.

Ses impressions à trois tons sont aussi très peu nombreuses, mais très importantes comme échelons préparatoires de la complète impression polychrome. Il produisit surtout en ce genre des *kakemono-ye*, sortes de longues feuilles très étroites qui, ainsi que des tableaux, pouvaient être fixées sur les piliers des maisons. Masanobu s'était déjà essayé dans ce genre, et avec succès, mais ce fut Harunobu qui en établit définitivement la forme, qui resta en faveur jusqu'à la fin du siècle. Une habileté spéciale était nécessaire pour disposer une figure sur cet espace extrêmement limité, de façon à la garder à la fois vivante et naturelle, tout en produisant un

KIYONAGA. — JEUNES FILLES ATTACHANT DES [illegible]
[illegible]

effet décoratif. Peu à peu, deux, trois et même plusieurs figures y furent introduites ; ce furent spécialement les artistes les plus célèbres, Kiyonaga, Outamaro, etc., qui cultivèrent ce style de préférence. Harunobu essaya même d'y atteindre de nouvelles combinaisons de tons. Sur une estampe représentant la remise d'une lettre, il emploie comme troisième couleur, en plus du rouge et du bleu (au lieu de vert), du jaune en petites touches, pour augmenter l'effet du rouge ; puis, en même temps, il obtient un vert et un violet par surimpression. De cette façon il avait déjà cinq couleurs à sa disposition ; mais sur une autre estampe, qui, d'après Fenollosa, date de 1763, une jeune fille avec un singe, les mêmes trois couleurs sont utilisées, le rouge très foncé et le jaune très doux, pour obtenir un effet encore plus riche. Si nous comprenons le noir et le blanc, qu'il excellait à disposer en petites touches parsemées, excellentes pour accentuer l'effet des couleurs fondamentales, il est déjà possible de distinguer neuf tons clairement séparés. Et, ce qui est la caractéristique d'Harunobu, chaque couleur apparaît déjà parfaitement pure, ainsi que les tons obtenus par surimpression, qui restent tous en parfait équilibre respectif. De là il n'y avait qu'un pas et une simple question de technique pour arriver à l'impression polychrome avec un nombre de planches ou de couleurs illimité.

Ce but fut atteint par Harunobu, dans une série de compositions particulièment belles, d'un riche coloris et parfaitement bien gravées, dans

le format carré des surimonos, dont quelques-unes, comme, par exemple, la femme sur un éléphant blanc, ou la femme marchant sur un pont couvert de neige, sont datées de 1765. Il se servit ici de cinq ou six planches et, en employant surtout des couleurs claires, mais vives, en combinaison avec des tons bruns et gris délicatement nuancés, ainsi que d'excellents gaufrages, il produisit un effet chromatique de coloris dont la délicatesse et la pureté ont été rarement atteintes par d'autres artistes. Nous avons là, une fois de plus, un exemple de ce qui a été si souvent observé, comme par exemple à l'invention de l'imprimerie, de la gravure sur bois teintée et de la peinture à l'huile (Van Eyck), que les premiers produits du nouvel art créé furent aussi les plus parfaits, et que les générations suivantes purent rarement les imiter avec un égal succès. Le développement futur de l'impression en couleurs ne dépendait donc plus de la technique, mais de la manière dont chaque artiste pouvait donner expression à son point de vue particulier et à son sens personnel de la couleur. Harunobu augmenta quelquefois le nombre de ses planches jusqu'à sept ou même dix, mais ce qui le distingue surtout, en plus de la subtile harmonie de ses couleurs, c'est leur pureté et leur brillant. Cet éclat, qui leur est particulier et qui contraste fortement à la fois avec le coloris terne des primitifs et avec les tons éteints des derniers maîtres de la gravure (Shunsho, Kiyonaga, Outamaro), nous fait forcément penser à la théorie gaie et pleine de goût des couleurs

KIYONAGA (1742-1815). PROMENADE NOCTURNE.

Collection H. Vever, Paris.

chinoises et nous amène à conclure qu'Harunobu reçut l'impulsion de son innovation du berceau de toute culture d'Extrême-Orient. Le fait qu'il emprunte les sujets de ses images de la vie des femmes à des maîtres comme Shunsui et Tsunemasa en est un indice de plus.

L'impression en couleurs subit un autre développement au début du XIXe siècle, avec le surimono, carte de souhaits et de félicitations, carrée, imprimée parfois à l'aide d'une trentaine de planches et avec toutes les teintes métalliques imaginables. Bien qu'admirable sous le rapport de la technique, ce genre ne peut pas être considéré, au point de vue artistique, comme spécialement productif, car une telle multiplication de moyens n'est, après tout, qu'un tour de force.

CHAPITRE V

LE PREMIER ÉPANOUISSEMENT DE L'IMPRESSION POLYCHROME

1° HARUNOBU. || 2° SHIGEMASA. || 3° SHUNSHO.

鈴木春信 Sazuki Harunobu

1° Harunobu. — Suzuki Harunobu, l'inventeur de l'impression polychrome, fut l'élève de ce Shighenaga qui, vers 1743, avait inventé l'impression à deux tons, et vers 1758-1759, très probablement aussi, celle à trois tons ; mais on objecte qu'Harunobu prit ses sujets de la vie féminine, qui le rendirent fameux, dans les vieux maîtres Shunsui et Tsunemasa (1). De l'avis du professeur Jaekel, il se rattache directement, dans ses premiers livres, à Toyonobu, qui avait déjà pleinement développé ce gracieux type féminin qui nous attire tant dans les premières œuvres d'Harunobu ; mais, dans ses estampes plus tardives, l'influence de Kiyomitsu se fait sentir.

Il vécut à Yedo de 1718 à 1770 (2) et était à la tête du groupe d'artistes qui s'intitulait apparemment « Kiosen » ; il semble avoir lui-même employé ce nom (3). Il commenca à produire dès 1750, d'abord avec l'impression à deux, puis

(1) Catal. Tokio.
(2) Catal. Tokio (Intr., p. IV).
(3) Fenollosa, Catal., nos 96, 98, 109, 117-133, 142 ; Anderson, Catal., p. 342; Strange, p. 29; Catal. Burty, no 178. — Les dates biographiques sont prises dans le Catal. Hayashi.

à trois tons; mais ce ne fut que lorsqu'il eut amené cette dernière à sa perfection et inventé ainsi la véritable impression polychrome qu'il montra, à partir de 1765, sa pleine puissance et publia dans les cinq années qui suivirent un nombre considérable d'estampes en couleurs les plus riches, les plus variées et les plus gracieuses. Dans les dernières années de sa vie, il se mit également à la peinture. Un tempérament jeune et aimable distingue ce rénovateur de la gravure japonaise et le pousse à choisir, pour ses sujets favoris, la vie de la jeunesse, des jolies femmes et des amoureux ; il fit très rarement des portraits d'acteurs, et, paraît-il, seulement tout à fait à ses débuts.

Si les œuvres des primitifs, chez lesquelles le fond n'existait pour ainsi dire pas, peuvent être justement comparées à des mosaïques (Fenollosa), Harunobu, en revanche, créa de l'espace pour ses compositions et leur donna de la profondeur par l'addition d'un fond teinté de gris délicat ou de vert adouci. Lorsqu'il eut amené ses couleurs à la pureté parfaite, notamment un bleu brillant et un rouge d'oxyde de plomb qui ne noircit pas aussi vite que celui de son successeur Koriusai, il arriva à produire une quinzaine de tons tout aussi purs, soit par surimpression, soit par l'emploi de planches additionnelles. Comme les couleurs qu'il employait étaient généralement opaques, il essaya d'obtenir ses effets moins par la manière de les appliquer que par leur harmonie et l'usage de tons neutres intermédiaires. Ses œuvres, de 1767 environ, peuvent se recon-

KIYONAGA (1742-1815). — FEMMES ET ENFANT.
Impression polychrome. *Collection H. Vever, Paris.*

naître à ce que les ailes de côté des cheveux commencent à se projeter et à former en bas, juste au-dessus de l'oreille, une ligne presque horizontale. L'année 1768 marque l'apogée de son activité ; à partir de là, il signe régulièrement ses épreuves. Vers 1769, ses figures, qui, jusque-là, avaient été très symétriques, deviennent plus longues, les visages plus ovales, les nez plus allongés ; il ne fait que suivre en cela une mode devenue presque générale à cette époque. En même temps, il commença à se servir du blanc comme base pour ses draperies ; finalement il orna davantage et avec un soin amoureux ses paysages, rendant notamment au moyen de gaufrures les effets d'eau et de neige.

A part les estampes séparées, dont nous allons parler, il illustra dans sa jeunesse quelques livres en noir et blanc, tels que :

Les occupations des femmes, 16 feuilles ;
Les sept dieux du bonheur, 8 doubles feuilles ;
Une *Anthologie de poésie chinoise*, 2 ou 3 vol., 1763 ;
Un livre, paru en 1762, est mentionné par le Catalogue Hayashi (n° 1491).

De ses livres en couleurs, les suivants doivent être spécialement mentionnés :

Les beautés du Yoshiwara, Yedo, 1770 (reprod. dans Duret, p. 92) ;
Yehon haru no nishiki, scènes de printemps, 2 vol. (Yedo, 1771), 17 doubles feuilles, d'un coloris clair, surtout en gris et brun, les paysages soigneusement faits, mais les figures sans expression, probablement son dernier ouvrage ;
Scènes de mariage, 7 feuilles oblongues, très délicates de couleur et de contours ;

Des séries de dessins de fantaisies de forme oblongue, et finalement *Les occupations des femmes*, 30 feuilles.

Ses estampes séparées dans le style des primitifs sont très rares, ainsi que celles en impression polychrome de format moyen. Ses *kakemono-ye* sont particulièrement beaux et représentent, pour la plupart, une figure isolée; mais ils ne sont pas toujours sans fond, comme l'avance Fenollosa; la preuve en est, par exemple, dans cette œuvre agréable, qui nous montre une jeune fille descendant un escalier. D'une forme rare et d'une beauté remarquable est la procession nuptiale sur fond noir, en dix grandes feuilles in-folio. La plupart de ses estampes sont d'un format moyen, in-quarto, qu'il fut le premier à introduire, et représentent ordinairement deux figures. L'épreuve des grues dans les roseaux est remarquablement belle. Ses estampes de 1765 ont été déjà mentionnées dans le chapitre précédent; parmi elles, nous citerons encore une jeune fille lisant une lettre. Strange (1) reproduit deux femmes; Anderson (2), une femme, un pot d'eau sur la tête, se tournant en marchant vers un enfant qu'elle tient par la main. Fenollosa (3) reproduit une estampe de 1768-1769 environ, pour laquelle dix planches, sans compter le noir et le blanc, ont été employées.

Parmi ses autres compositions, nous mentionnerons :

(1) P. 30, pl. II.
(2) *Japanese Wood-Engraving*, pl. II.
(3) *Outline*, pl. VIII.

KIYONAGA (1742-1815). — UNE TERRASSE AU BORD DE LA MER.
Le rose, le noir et le gris dominent.
Collection H. Vever, Paris.

Une jeune fille découvrant des pousses de bambou dans la neige;
Sennin Kinko, sous la forme d'une femme assise sur une carpe;
Laveuses traversant avec grâce un ruisseau;
Jeune fille dansant avec un grand poisson (tai);
Jeune femme à sa porte avec deux compagnes et un chien;
Deux petites filles à la porte d'un temple (une de ses œuvres les plus délicates);
Deux femmes debout dans l'eau, l'une attrapant des petits poissons à l'aide d'un cormoran, tandis que l'autre les garde dans un bocal;
Deux porteuses d'eau, dont une est dans l'eau, en train d'emplir son seau;
Deux femmes sous un grand parapluie se protégeant d'une averse;
Deux jeunes filles sur la berge ramassant des joncs;
Jeune homme conduisant une jeune fille à cheval (une de ses plus parfaites créations);
Porteurs de chaise, la nuit, à la lumière des lanternes;
Perroquet sur son perchoir, grand et simple.

D'autres feuilles sont mentionnées par Bing (Catalogue, n° 133) et par le Catalogue Leroux.

Nous ajouterons un mot sur les réimpressions d'œuvres d'Harunobu ; comme elles paraissent avoir été faites d'après des planches regravées, elles peuvent être reconnues à l'épaisseur des traits, à la profonde impression des lignes, aux couleurs sales et dures et surtout au noir fuligineux. Le gaufrage y est aussi employé très fréquemment.

Harunobu laissa, dit-on, un fils ou élève, Harunobu II, qui apprit à dessiner dans le style hollandais (européen) (1). Fenollosa nomme un autre élève d'Harunobu, Fujinobu (2), ainsi que Kuninobu (3). Suzuki Haruji, de qui nous avons des *kakemono-ye*, fut très semblable au maître et

(1) Anderson, Catal., p. 342.
(2) Catal., n° 163. Cf. après Shighenaga.
(3) N° 164.

sans doute son élève. Les artistes suivants sont aussi mentionnés comme élèves d'Harunobu : Harushige, son fils, qui travailla surtout de 1770 à 1780 (Catalogue Hayashi, n° 415) ; Harutsugu (*id.*, n°s 419 et suiv.) ; Haruhiro, c'est-à-dire Koriusai (Cf. plus loin) ; Muranobu (*id.*, n° 422) ; Uchimasa (*id.*, n° 423).

Parmi les contemporains d'Harunobu peuvent être mentionnés : Miyagawa Tominobu (Catalogue Hayashi, n° 354) ; Minko, d'Osaka, qui vint à Yedo en 1760 (*id.*, n°s 406-407) et illustra des livres vers 1765-1770 ; Uyeno Shoha (*id.*, n° 408) ; Soan (*id.*, n° 409) ; Morino Sogiku (*id.*, n° 410) ; Kogan (*id.*, n° 411) ; Shoshoken (*id.*, n° 412) ; Soshosai Seiko (*id.*, n° 413).

Yamato Yoshinobu, souvent confondu avec Harunobu, était probablement un élève de Shighenaga (1) et fit des impressions à deux tons dans un goût très naïf et très délicat, vers 1760 (Fenollosa, n° 95) ; il est peut-être le même artiste qui s'appela plus tard Komai Yoshinobu (Fenollosa, n° 167).

Un autre élève de Shighenaga fut Shighemasa, qui débuta avec l'impression à trois tons vers 1765 et, peu après, se tourna, en même temps qu'Harunobu, vers l'impression polychrome ; avec ce dernier, il fut considéré parmi les principaux maîtres de cette école. Avant toutefois de nous occuper de lui et des autres contemporains d'Harunobu, il est nécessaire de parler d'un artiste qui s'assimila si complètement le style d'Harunobu que quelques personnes pensèrent

(1) Catal. Hayashi, n° 350.

湖龍齋 Ko-riu-sai

reconnaître en lui une nouvelle transformation d'Harunobu, sous un autre nom. Cet artiste est Koriusai, dont le vrai nom était Isoda Shobei, un samurai de la famille Tsuchiya, qui signa aussi Masakatsu Haruhiro, ou l'ermite de Yagenbori; il vécut à Yedo et fut très probablement élève d'Harunobu (1). Ils se ressemblent surtout par leur dessin; mais, comme le coloris des deux artistes est complètement différent, cette idée, soi-disant partagée par les Japonais, qu'il y aurait eu deux Koriusai, dont l'un ne serait autre qu'Harunobu à une certaine période de sa vie, est probablement fausse.

Koriusai produisit depuis 1770; mais, pendant deux ans, de 1780 à 1782, il s'adonna exclusivement à la peinture, pour reprendre ensuite la gravure. Il est surtout remarquable par son coloris profond et original, où dominent un rouge-orange foncé, un beau bleu (parfois bigarré), et un noir admirablement appliqué en larges surfaces. Ce coloris donne à ses œuvres, qui reproduisent surtout, ainsi que celles d'Harunobu, des figures de femmes, un aspect sérieux et élégant. Ses " tableaux de genre ", agréables mais sans beaucoup de vie, sont très nombreux; cependant son activité se traduit surtout dans les *kakemono-ye*, sur lesquels il introduisit jusqu'à trois et plusieurs figures; sa production en ce genre est, du reste, plus considérable que celle de tous les artistes réunis, et, au point du fini et de la plénitude de

(1) Strange, p. 32; Fenollosa, Catal., nos 143, 147, 151, 154, 160; Bing, Catal., no 146. — Le Catalogue Hayashi en parle comme d'un élève de Shighenaga.

composition, ils peuvent être considérés comme le plus beau résultat de cette sorte d'estampes. Citons-en comme exemples entre autres : les huit vues du lac Omi, interprétées par des figures ; un jeune noble tenant un faucon sur son poing, avec le Fuji comme fond. D'après le Catalogue de Tokio, presque les deux tiers de tous les *kakemono-ye* sont de sa main.

Pendant sa période d'activité, une autre transformation de la coiffure se produit, vers 1772 environ : le rouleau du milieu se développe, puis vers 1775 les ailes des côtés commencent à se courber, et, en 1776, la petite queue du dos disparaît complètement.

Vers 1775 commence la rivalité de Koriusai avec Kiyonaga, contre l'influence duquel, au reste, il ne put pas résister. Il était à son apogée en 1777, mais six ou huit ans après ses types deviennent communs et monotones; vers 1787, il commença même à imiter son rival Kiyonaga. Ses livres illustrés en blanc et noir furent publiés de 1777 à 1780.

Koriusai, comme Harunobu, était maître dans l'art du gaufrage, surtout pour indiquer les dessins des robes ; il employa ce moyen d'une manière tout à fait supérieure dans une série originale des signes du Zodiaque, dessins d'animaux d'une extraordinaire variété et d'une splendeur de coloris qui en font peut-être le plus triomphant succès de la gravure en couleurs japonaise, et certainement le chef-d'œuvre de l'artiste. En ce genre, nous avons aussi de lui : des coqs qui se battent, en rouge et blanc, et des perroquets

KIYONAGA : JEUNES FILLES AU BORD DE LA MER.
British Museum.

四季の富士
江島
清長画

réservés en blanc par l'emploi d'un beau rouge-brique. Il était du reste généralement remarquable pour ses animaux, et parmi ceux-ci nous pouvons mentionner : un nid de grues; un aigle qui a saisi un faisan ; une grue blanche dans la neige; l'oiseau Howo au-dessus des nuages; des grues au lever du soleil ; des canards dans les roseaux ; des faisans ; et, enfin, un gros chat blanc prêt à sauter sur des papillons, faits en partie à l'aide de gaufrages.

Une de ses très célèbres séries est celle de quinze feuilles moyennes, dont le magnifique fond noir fait ressortir sur chaque épreuve une courtisane, dans une robe magnifiquement décorée, avec deux jeunes suivantes ; cette série fut commencée vers 1777 et finie en 1780 environ.

De ses débuts est une série de huit feuilles charmantes représentant les différentes périodes du jour par des figures féminines. Une série d'estampes érotiques, petites et oblongues, est très délicate de tons.

La liste suivante montrera combien sont originales beaucoup d'autres de ses productions :

Enfant jouant avec une tortue qui essaye de plonger dans un bassin;
Cinq enfants jouant avec un rat ;
Enfant luttant avec une pieuvre ;
Kintoki jouant de la flûte;
Jeunes femmes sur une terrasse au coucher du soleil,
Deux jeunes femmes, sur une terrasse éclairée par des lanternes rouges, regardant une foule qui se protège de la pluie avec de grands parapluies. Stange reproduit (p. 32) un *Jeune homme tenant sur son épaule une jeune fille qui arrange le timbre d'une pendule.*

La cause qui fait tourner au noir le rouge-

orange contenant du plomb, ce qui arrive plus fréquemment chez Koriusai que chez aucun autre artiste, a été attribuée à une oxydation artificielle et aussi à l'application de noir à l'aide du plat du pouce ; mais, d'après la manière dont ce noir apparaît et se fond dans le rouge, c'est beaucoup plus vraisemblablement l'oxydation accidentelle d'une couleur peu solide. Et c'est justement dans cela que réside le charme inimitable de coloris de ces épreuves. Dans les dessins d'animaux en forme de surimonos, qui furent exécutés avec grand soin, on ne trouve pas cette particularité, certainement parce que les couleurs employées étaient meilleures. Des changements similaires peuvent être remarqués dans les épreuves très fanées de cette époque, celles qui ont été exposées longtemps à la lumière et qui n'ont quelquefois plus trace de couleur, mais qui, pour cela, ont charmé nos peintres au plus haut degré. Bien qu'une telle prédilection semble attester un raffinement presque morbide de l'esprit humain, elle peut cependant, lorsqu'on considère combien notre époque est déshabituée de la couleur, paraître intentionnelle ; pour cette même raison, nos artistes ne se convaincront pas aisément que cette atténuation du coloris n'a jamais été voulue.

2° Shighemasa. — En 1764, un an avant l'invention de l'impression polychrome, apparaissent pour la première fois ces artistes, continuateurs d'Harunobu, dont la destinée devait être de contrôler et de diriger l'art japonais dans son futur développement : Shighemasa, Shunsho et Kiyonaga.

Les deux premiers seront traités dans ce chapitre, car la période principale de leur activité coïncide avec celle de Koriusai et d'Harunobu (1770-1780). Kiyonaga, toutefois, dont l'influence ne se fit pas sentir avant la période 1780-1790, en même temps que celle des élèves de Shunsho, sera étudié dans un autre chapitre, car il représente l'apogée de la gravure japonaise.

Le mérite d'avoir, après Harunobu, effectué la transition du style de l'ancienne période à celui de la nouvelle appartient sans aucun doute à Shighemasa, qui, de plus, mérite une attention particulière comme un des meilleurs dessinateurs japonais.

北尾重政 Kitao Shighemasa

Ainsi qu'Harunobu, Kitao Shighemasa, appelé aussi Kosuisai, fut élève du vieil inventeur Shighenaga ; il signa aussi Sekkosai, Kwaran, Tairei, et comme calligraphe Ichiyosai. Né en 1739, il débuta vers 1764, par des estampes d'acteurs en trois couleurs, et se tourna en 1765, en même temps qu'Harunobu, vers l'impression polychrome qu'il cultiva jusque vers 1780, sans avoir à souffrir de la rivalité avec Kiyonaga, qui avait alors atteint toute sa puissance et devant qui s'effaçaient tous les autres contemporains (1).

Il peignit encore en 1785, mais semble s'être ensuite retiré, bien qu'il ne soit mort, dit-on, qu'en 1819 ; on ne connaît de lui aucun ouvrage daté des trente dernières années de sa vie. Il progressa lentement et ne fut en pleine activité que vers 1770, produisant peu, mais

(1) Fenollosa, Catal., nos 114, 204, 216 ; Anderson, Catal., p. 344 ; Catal. Burty, no 197 ; Strange, p. 86.

s'adonnant avec beaucoup de zèle aussi à l'illustration de livres ; et enfin, vers 1779, il atteignit son apogée. Ses œuvres sont rares, et les premières seules sont signées, mais toutes les autres montrent sans aucun doute ses caractéristiques. Ses *kakemono-ye* sont rares aussi ; mais, parmi eux, se trouvent quelques très belles choses. Fenollosa considère la feuille avec les deux amoureux et un homme tenant un singe (Catalogue, n° 215), qu'il place vers 1781, comme peut-être la plus belle de ce genre. Plus simple dans son dessin que Koriusai et Shunsho, il est aussi moins vigoureux de coloris.

Le meilleur dessinateur de la génération active de 1760 à 1770, il rend très heureusement et avec un art parfait les sinuosités des vêtements ainsi que les mouvements vifs, comme dans son danseur de Nô au masque de renard, de 1777 environ.

Parmi ses estampes séparées, Fenollosa cite, entre autres (1), une série de geishas, qu'il date d'environ 1775, et qui forme une espèce de pendant à la série des courtisanes de Koriusai. De sa période du début date une épreuve en trois tons, représentant un jeune homme faisant l'arbitre dans un combat de coqs.

A côté de ces tableaux de genre, il fit également des animaux; Bing (2) cite un coq avec une poule, des chevaux (avec gaufrures), un aigle aux aguets ; puis des iris au bord d'un ruisseau sur lequel flottent des coupes ; une vue

(1) Catal., n° 208.
(2) Bing, Catal., n° 299.

KIYONAGA (1742-1815). FEMMES AU BAIN.
Impression polychrome.
Collection H. Veer, Paris

KIYONAGA (1742-1815). SCÈNE DE LA RUE.
Impression polychrome.
Musée du Louvre

de la rivière Sumida à Yedo. De magnifiques plantes, sur de grandes feuilles oblongues, se trouvent dans la Collection Gonse. Strange donne la reproduction d'une de ses œuvres.

Shighemasa se distingua particulièrement comme illustrateur de livres et collabora avec plusieurs de ses contemporains; en plus des excellentes illustrations polychromes qu'il fit avec Shunsho : le *Seiro bijin awase sugata kagami* (Beautés des maisons vertes) (1776), et les douze feuilles de la *Sériciculture*, dont nous parlerons plus loin, il publia séparément les suivantes :

Yehon fuku jiro, illustrations de légendes, Yedo, 1791 ;
Histoires pour enfants, 1791 ;
Kwacho shashin zuye (fleurs et oiseaux), 1805, 3 vol. ;
Yehon tatsu no miyako (album de poissons).

En blanc et noir, il produisit

Yehon biwako, figures de femmes, 1775 ;
Yehon yotsu no toki, 1775 ;
Yehon yasu Ujikawa, héros célèbres chinois et japonais, 1786;
Yehon Kamagadake, chevaux célèbres et leurs maîtres, 1802.

Son élève fut Kitao Masanobu, appelé, comme poète, Santo Kioden; son nom de famille était Iwasi, et son nom personnel Denzo ; il vécut de 1761 à 1816; les dates (1775-1830) données dans notre première édition sont corrigées d'après le Catalogue Hayashi. Il signa Kitas Shinsai, Risai, Kankoku, Seisai, Hosan, etc. Son activité commença en 1778 (1), mais il ne produisit pas beau-

(1) Catal. Fenollosa, n° 217.

coup. Fenollosa reproduit (1) une des illustrations du *Shin bijin awase jishitsu kagami*, 1784 (jolies femmes).

De lui nous avons aussi :

Une brochure, *Nouvelles illustrations de jolies femmes*, 7 doubles feuilles, grand in-folio ; sur chacune d'elles, sont deux ou trois femmes, parfois avec des enfants, sur un fond de paysage à peine indiqué; la couleur est gaie, mais le dessin sans soin et l'expression défectueuse ;

Huit paysages de Kanazawa, représentés par des femmes;

Kioka gojunin isshu (50 poèmes humoristiques), 1786 (Yedo) ;

Un petit ouvrage en noir et blanc de 1802, *Histoires humoristiques d'hommes sages et fous au bain.*

D'autres livres illustrés par lui sont mentionnés par Duret.

Yenkoan semble avoir été un élève de Shighemasa (reprod. dans Catalogue Hayashi, n° 1006), ainsi que Nagahide, un contemporain, qui produisit vers 1770 nombre de très gracieuses estampes de femmes ; Kurth (*Utamaro*, p. 87) en fait un élève de Nagayoshi et, par conséquent, reporte plus tard la période de son activité, disant qu'il travailla à Osaka et à Kioto, et que ses portraits d'acteurs furent influencés par Sharaku ; mais des recherches plus approfondies sont nécessaires à ce sujet ; le *Yehon chuko teijo kagami* (Miroir de la fidélité des femmes vertueuses) (Collection Jækel) est de lui.

Plus tard nous mentionnerons deux autres élèves de Shighemasa : Shunman et Masayoshi.

3° Shunsho. — Katsukawa Shunsho, qui domina

(1) *Outline*, pl. XI.

la gravure de 1770 à 1780 et fit une nombreuse lignée d'élèves, était né en 1726 et mourut en 1792 (1). Son nom d'artiste était Jusuki. Ce ne fut pas lui qui fonda ce nouveau clan artistique, mais son maître Shunsui, le fils ou élève de Choshun, qui, vers le milieu du siècle, avait pris le nom de Katsukawa, mais n'avait fait de la gravure que pendant peu de temps (2).

勝川春章 Katsukawa Shunsho

Shunsho, comme Hokusai, est généralement apprécié plus qu'il le mérite, parce qu'il est très connu et particulièrement plaisant à l'œil; mais il eut cependant le mérite de reprendre les représentations d'acteurs, déjà quelque peu démodées, et de continuer les traditions des Torii avec l'aide de l'impression polychrome (3). Il débuta en 1764 et imitait alors Harunobu ; depuis 1770 environ, ses figures, comme celles de tout l'art de cette époque, s'allongèrent, et vers 1778-1779, le coloris de ses robes devint presque trop riche.

Presque tous ses élèves le suivirent dans cette voie et firent surtout des acteurs ; parmi eux, les plus importants sont : Shunko et Buncho, ainsi que Shunyei, Shunzan, Shuncho et Shumman. Mais son plus grand renom comme maître lui vint de ce qu'il compta parmi ses élèves Shunro, qui prit plus tard tant d'importance sous le nom d'Hokusai.

Lorsque Kiyonaga devint le maître incontesté de l'estampe, en 1780-1790, Shunsho, comme son

(1) Fenollosa, Catal., nos 178-201; Anderson, Catal., p. 343; Bing, Catal., o 235; Catal. Burty, nos 189-196; Strange, p. 33. — Les dates biographiques sont prises dans le Catal. Hayashi.
(2) Fenollosa, Catal., no 117.
(3) Fenollosa, *Outline*, p. 35.

contemporain Toyoharu, s'adonna entièrement à la peinture.

Sa première estampe, vers 1764, représentait cinq acteurs connus dans le rôle des Gonin Otoko ; il produisit d'innombrables estampes d'acteurs, pleines de mouvement et d'un vigoureux coloris, mais moins expressives que celles d'Harunobu et de Kiyonaga. Avec un arrangement des draperies extrêmement simple et par son habile distribution des masses noires, Shunsho réussit à produire un admirable effet décoratif, pour lequel les portraits d'acteurs dans des rôles de femmes (ces rôles, au Japon, étaient toujours tenus par des hommes) lui offraient une excellente opportunité.

Strange reproduit une image de ce genre (1) et une autre avec deux acteurs (2) ; Anderson aussi (3) ; Fenollosa (4) reproduit une épreuve du " Seiro bijin awase " de 1775.

Citons encore parmi ses œuvres :

Cinq scènes de la pièce *Sembonzakura ;*

Portraits d'acteurs, en bustes, dans des cadres, in-octavo oblong, très délicatement colorés ;

Des feuilles de lutteurs, tels que Shunko, Shunyei et d'autres en produiront ;

De magnifiques surimonos ;

Un *kakemono-ye*, deux jeunes femmes jouant avec un singe ;

Un ange bouddhiste ailé, jouant du luth, rappelant les compositions de la Renaissance italienne ;

Un cheval sous un cerisier en fleurs ;

Un danseur de Nô, grand format.

(1) Pl. III.
(2) P. 94.
(3) *Japanese Wood-Engraving*, pl. III.
(4) *Outline*, pl. X.

KIYONAGA (1742-1815). FÊTE DANS UN TEMPLE, datée 1783.
Le jaune et le rose dominent. *Collection R. Kœchlin, Paris.*

De ses ouvrages illustrés en impression polychrome il nous faut mentionner :

Éventails de théâtre, Yedo, 1769 ;
Kobi no Tsubo, collection de portraits d'acteurs, 1770, encore un peu conventionnel, mais d'un très bel effet de coloris ;
Nishiki hiakunin isshin azumi ori (les cent poètes célèbres) (Yedo, 1774), un de ses principaux ouvrages ;
Sairobijin awase sugata kagami (Miroir des beautés des maisons vertes) ; en collaboration avec Shighemasa, 3 vol., Yedo, 1776 ;
Sanjirokkasen, les 36 poètes, Yedo, 1775.

D'autres ouvrages sont cités par Duret. L'album des *Maisons vertes* est probablement le plus bel ouvrage illustré que l'art japonais ait jamais produit ; les beautés qui habitent dans les maisons de plaisir peintes en vert sont représentées ici, généralement par quatre sur une double feuille, employées aux occupations variées de leur vie journalière, jouant, fumant, faisant de la musique, peignant, composant des vers dans le jardin. Il y a aussi quelques très belles feuilles représentant des plantes stylisées. La caractéristique de cet ouvrage est un rose particulièrement clair qui domine avec le violet, le gris brun et le jaune, et produit un effet très délicat.

Un autre ouvrage célèbre, dans lequel il collabora aussi avec Shighemasa, est l'album de la *Sériciculture*, en douze feuilles, chacune représentant, ordinairement, trois personnes au travail, avec des vers explicatifs au-dessus. Avec Buncho il édita, en 1770, le *Yehon butai ogi*, série de portraits d'acteurs en bustes, sur des éventails, le premier livre en impression polychrome après

ceux d'Harunobu. Enfin, avec son contemporain Toyoharu, il publia un in-folio représentant les *Douze mois de l'année*; les feuilles sont divisées diagonalement, avec des paysages dans la partie supérieure et des groupes dans la partie inférieure; les minces figures sont très gracieuses et le coloris très doux; c'est, évidemment, un de ses ouvrages du début.

Ses élèves furent très nombreux, et il est difficile de les caractériser, car ils imitèrent son style avec fidélité, et la plupart d'entre eux firent des acteurs, comme leur maître. Mais il est nécessaire, avant d'en parler en détail, de s'occuper de deux contemporains et rivaux de Shunsho, qui peuvent difficilement être séparés de lui, car, bien que travaillant tout à fait dans son esprit, ils forment par la particularité de leur nature un complément nécessaire à la manière de cet artiste : ce sont Buncho et Toyoharu.

Itsu- 一 hitsu- 筆 sai 齋 Bun- 文 cho 調

Ippitsusai Buncho atteignit, comme son rival Shunsho, son apogée vers 1770 et mourut en 1796 (1). Son surnom était Kishi ; son nom d'artiste, Uyemon. Il était élève d'Ishikawa Kogen; mais, tandis que Sunsho visait dans ses acteurs au mouvement violent et à la couleur heurtée, et par là devenait souvent anguleux et dur, Buncho essaya d'obtenir plus de souplesse dans la ligne et plus de délicatesse dans le coloris, ce qui convenait particulièrement à son sujet favori, c'est-à-dire aux acteurs dans des rôles de femmes. Ses estampes sont peut-être

(1) Fenollosa, Catal., nos 181, 182, 184; Bing, Catal., no 170. Catal. Hayashi.

SHUNTCHO † 1821 — DEUX HOMMES ET UNE FEMME

Collection H. Vever, Paris

les plus gracieuses et les plus délicates de tout l'art japonais et se distinguent à la fois par une acuité et une finesse de dessin et par une harmonie du coloris qui peuvent à peine être surpasséès en élégance. Avec des tons verts et rouges, brillants sans être violents, il aimait à combiner les plus délicates gradations de gris, de façon à produire un tout extrêmement harmonieux. Les vigoureux effets de noir et de rouge-brique, qui apparaissent particulièrement dans la partie du début de l'œuvre de Shunsho, se trouvent rarement dans Buncho.

Comme il choisissait, ainsi qu'Harunobu, ses couleurs avec un grand soin, elles ont généralement gardé leur fraîcheur de ton, et pourtant leur effet est aussi doux que celui obtenu dans des épreuves d'autres artistes, dont les couleurs ont été peu à peu atténuées par une exposition à la lumière.

Comme exemples de ses "tableaux de genre", on peut citer : Jeune fille fumant sur un balcon, et la Jeune fille regardant un hototyoisu (rossignol). Fenollosa reproduit (*Outline*, pl. IX) le portrait d'un acteur de 1772 environ. Des reproductions de ses dessins furent données dans le *Buncho sensei gwafu* (Yedo, 1816), imprimé en noir avec un peu de couleur.

Son élève fut Kincho Sekiga (reprod. dans le Catalogue Hayashi, n° 477).

Utagawa Toyoharu vécut de 1733 à 1814 et commença à travailler vers 1768-1870 (1) ; il fut élève

1) Fenollosa, Catal., nos 173-177 ; Anderson, Catal., p. 347. — Les dates biographiques sont prises dans le Catal. Hayashi.

Uta- 歌
gawa 川
Toyo- 豊
haru 春

de Shighenaga et, d'après Fenollosa (Catalogue, n° 171), frère d'Utagawa Toyonobu [ce dernier, artiste très doué, travailla vers 1770, mais mourut fort jeune ; ses œuvres sont devenues des plus rares ; le Catalogue Hayashi, qui reproduit une de ses estampes (n° 1017), le confond volontiers avec Toyoharu jeune]. Le nom ordinaire de Toyoharu était Tajimaya Shozabro, et il signa aussi Ichiriusai. Ses estampes, particulièrement celles des débuts, sont très rares ; sa seconde manière commença vers 1773, mais il cessa presque complètement de produire en 1776. D'une nature très timide, il recula devant la lutte avec Kiyonaga, et, comme Shunsho, il se retourna du côté de la peinture, à partir de 1780. Fenollosa (*Review*, p. 42) a raison en inclinant à le placer au-dessus même de Shunsho comme talent. Grâce à sa personnalité artistique, qui tranchait si vivement avec le talent décoratif de ce dernier, il devint le fondateur d'une lignée d'artistes, celle des Utagawa, qui était destinée à prendre la place de celle des Katsukawa.

Les dessins pour les mois, faits en collaboration avec Shunsho, ont déjà été mentionnés ; outre ces dessins, une de ses plus belles séries est celle qui consiste en quatre feuilles représentant les Perfections. Une de ses œuvres du début, quand il rivalisait avec Harunobu, est une grande et belle estampe représentant deux amoureux jouant au " go " sur la terrasse d'un jardin, tandis qu'une femme les regarde. Il emprunta son rouge-orange à Koriusai et fut un des premiers à apprendre les règles de la per-

SHUNCHO ✱ 1821 — FEMMES FUMANT AU BORD DE L'EAU
Impression polychrome.
Collection G. Marteau, Paris.

spective des Européens et à l'employer, par exemple, dans la grande feuille oblongue de la danse de Nô à la cour d'un daimio. Il fut, en somme, un des fondateurs du paysage et représenta aussi des foules avec une grande habileté (Catalogue de Tokio). Ses élèves furent Toyohiro et surtout Toyokuni, dont nous parlerons plus tard.

Un autre élève d'Ishikawa Toyonobu est, probablement, Ishikawa Toyomasu, qui travailla en même temps qu'Harunobu, Shunsho, Toyoharu et Shighemasa (Fenollosa, n° 170, le place vers 1770 environ). Il exécuta une série des douze mois. Le Catalogue Hayashi (n° 347) contient la reproduction d'une de ses œuvres.

Toyohisa est aussi cité comme élève de Toyoharu (reprod. dans le Catalogue Hayashi, n° 1015). Il nous faut encore mentionner ici un contemporain de Toyoharu, Shiba Gokan (ou Kokan), qui naquit en 1747 et mourut en 1818 (1); il signa Shun, Shumpa, Fugen Dojin et Kungaku, et, dans la vie ordinaire, s'appelait Katsusaburo. Il était élève d'Harunobu, dont il continua la manière après sa mort et sous le nom du maître ; il est mentionné comme le premier artiste japonais qui apprit les règles de la perspective des Hollandais et les appliqua dans son livre de voyages *Gwato saiyudan* (1781). Il fut aussi, dit-on, le premier à exécuter des gravures sur cuivre au Japon; mais Burty (Catalogue, n° 455) mentionne comme la première tentative de cette technique un meisho (livre de voyages), consistant en

(1) Anderson, Catal., p. 344; Anderson, *Japanese Wood-Engraving*; Strange, p. 32. — Bing, *Revue Blanche*, t. VIII (1896), p. 314-315, note.

31 feuilles oblongues; or cet ouvrage date de 1849, soit un demi-siècle plus tard. La connaissance de la perspective, dont on trouve distinctement la trace chez Toyoharu et chez Hokusai, peut, cependant, leur avoir été transmise par Gokan. Le Catalogue Hayashi (n° 462) donne un paysage (colorié) qu'il dessina, dit-on, sur une pierre; mais cela est très improbable, car la lithographie fut inventée en Europe seulement vers 1800.

Un des plus fidèles élèves de Sunsho fut Katsukawa Shunko, qui travailla surtout de 1765 à 1785; vers la fin, la proportion de ses figures devint exagérée (1); le Catalogue Hayashi (n° 585) donne 1827 comme date de sa mort. Un livre illustré par lui parut à Yedo en 1795; en plus des représentations d'acteurs et de lutteurs, on cite un aveugle dansant comme étant de lui (reprod. dans le Catalogue Hayashi, n° 588). Un certain Kichosai Shunko (reprod. dans le Catalogue Hayashi, n° 788) appartient au XIXe siècle; peut-être est-il le même que Shunko II (Catalogue Hayashi, n° 787), qui montre déjà des influences européennes.

Parmi les autres graveurs japonais faisant aussi des portraits d'acteurs, nous citerons : Katsukawa Shuntoku, Shunyen et Shunki; de ce dernier, nous avons un acteur dansant, reproduit par Strange, et un acteur dans un rôle de femme.

Parmi les élèves de la dernière période de Shunsho, Katsukawa Shunyei prend une place proéminente; il naquit en 1762 et mourut en

(1) Fenollosa, Catal., nos 189, 193, 195, 203; Strange, p. 36; Bing, Catal., n° 278; Catal. Tokio, p. 74.

YEISHI (VERS 1780-1815). — MAISON DE THÉ AU BORD DE LA SUMIDA.
Impression polychrome.

YEISHI (VERS 1780-1815). — MAISON DE THÉ AU BORD DE LA SUMIDA (diptyque).
Impression polychrome.

Collection H. Vever, Paris.

1819; son nom de famille était Isoda, son nom d'artiste Kinjiro; il signa aussi Kutokusai. Ce n'est pas sans raison que beaucoup l'estiment supérieur à son maître. En plus de ses portraits d'acteurs, pleins d'effet et largement traités, qui nous font penser à Sharaku, il fit de grandes feuilles de lutteurs, remarquables par leur excellent dessin; pour des éventails, il fit aussi de très gaies compositions populaires, qui font de l'effet avec très peu de couleur; il fit également de petites feuilles populaires teintées seulement en rose et en gris, ainsi que des *kakemono-ye*. Des livres illustrés par lui parurent vers 1789 et 1801 (Duret). Parmi ses élèves, citons Shunto (reprod. dans le Catalogue Hayashi, n° 786), successeur (?) vers 1830 de Shumwa (*id.*, n° 789); ainsi que Shunsen et Shuntei, les contemporains d'Hokusai, que nous mentionnerons plus tard.

勝川春英 Katsukawa Shunyei

Trois autres élèves de la dernière partie de la vie de Shunsho, Shunmann, Shuntcho et Shunzan passèrent entièrement sous l'influence de Kiyonaga, le successeur victorieux de leur maître, suivant ainsi la tendance de l'époque. Ils peuvent donc être renvoyés à la fin du chapitre sur Kiyonaga.

Pour Gakutei, voir après Hokusai.

Enfin, comme autres élèves de Shunsho, nous pouvons encore mentionner :

Katsukawa Shundo, qui signa aussi Rantokusai, et dont un livre illustré parut à Yedo en 1790 (reprod. dans le Catalogue Hayashi, n°s 622 et suiv.); Katsukawa Shemkaku (*id.*, n° 625); Katsukawa Shunsui II (*id.*, n° 628); Shunri (*id.*, n° 771);

Shunjo, qui publia un livre illustré à Yedo en 1782 (*id.*, n° 618).

Nous devons probablement considérer aussi comme des élèves de Shunsho : Anguisai Yenshi, qui, d'après le Catalogue de Tokio (n° 163) travailla vers 1780 et 1790 dans le style de Kiyonaga (Catalogue Hayashi, n° 766) et Shoyu (*id.*, n° 770).

Enfin les autres artistes, ses contemporains, sont : Katsukawa Kinjiro (Catalogue Hayashi, n° 629); Ikku, dont le nom de famille était Shigheda, et le nom d'artiste Yochichi, qui fut surtout fameux comme romancier (*id.*, n° 769), et dont des livres illustrés parurent à Yedo de 1799 à 1813. Rinkusai, qui illustra un livre d'acteurs (Yedo, 1790, 3 vol.) (Duret).

CHAPITRE VI

L'APOGÉE. KIYONAGA.

La grande et aristocratique école des Torii, qui avait marqué de son empreinte les débuts de la gravure sur bois et avait joué un rôle prédominant dans toutes ses transformations, depuis l'impression en noir et blanc jusqu'à celle à deux et trois tons, avait été, depuis une dizaine d'années, reléguée à l'arrière-plan, quand, vers 1775, Torii Kiyonaga se plaça au premier rang des graveurs. Il domina dès lors, pendant vingt ans, l'art de la gravure japonaise et l'amena à un degré d'élévation que seul Moronobu lui avait fait atteindre, juste cent ans auparavant. La très importante innovation apportée par l'impression polychrome (1765) avait alors changé le but de cet art. L'école des Torii disparut devant l'activité révolutionnaire des trois jeunes maîtres Harunobu, Shighemasa et Shunsho, avec plus de soudaineté que jadis, dans l'ancienne Florence, l'école de Giotto n'avait cédé devant l'attaque victorieuse de la nouvelle génération. L'énergie native de cette école, cultivée et perfectionnée pendant des générations, devait toutefois, après dix ans de repos et de préparation, se réincarner une dernière fois dans Kiyonaga, qui mit au service de son art tous les moyens d'expression perfection-

鳥居清長 Torii Kiyonaga

nés dans l'intervalle. Il est assez significatif que son maître Kiyomitsu, le dernier des purs maîtres Torii, n'ait pas eu autant d'influence sur le plein développement de sa nature que le plus versatile artiste de la nouvelle école : Shighemasa. Il est vrai que Kiyonaga, qui était le fils d'un éditeur, avait produit, peu de temps avant le début de cette nouvelle période, des impressions à trois tons d'acteurs, dans le style ancien; mais personne n'aurait pu deviner d'après celles-ci sa future grandeur (1). Pendant que Shunsho se tournait vers le champ négligé des représentations d'acteurs et le cultivait dans un style nouveau, remarquable par ses effets de coloris, Kiyonaga rassemblait ses forces, tout en suivant ce mouvement avec une intelligente sympathie. C'est pourquoi il apparaît soudain comme un artiste en pleine maturité, qui, grâce à l'élévation atavique de ses idées et à la noblesse de son goût, surpassa très facilement ces innovateurs de mérite, mais plus ou moins superficiels, qu'il remplaça sans effort et comme malgré lui. Vers 1775-1779, son style avait déjà atteint son apogée; depuis 1780, il régna sur les graveurs de son temps et vit les élèves de ses prédécesseurs se ranger sous sa bannière.

Kiyonaga naquit en 1742 et mourut en 1815 (Catalogue Hayashi) ; son nom de famille était Seki ; son nom d'artiste, Ichibei. D'après le Catalogue de Tokio, il commença à produire vers 1760 ; il devint, avec Koriusai et Harunobu, le plus important dessinateur de *kakemono-ye*. Fenollosa (2) donne

(1) Fenollosa, Catal., nos 113, 124-161 ; Anderson, Catal., p. 342 ; Strange, p. 26 ; Bing, Catal., no 34 ; Catal. Goncourt, no 1238.
(2) *Outline*, p. 39 et suiv.

YEISHI — JEUNE FEMME TENANT UNE COUPE DE SAKÉ AVEC LES ATTRIBUTS DU BONHEUR.

British Museum.

婦人
室合
豊子圖

une bonne appréciation de son art et reproduit (1) une belle estampe de 1786 environ.

Depuis 1770 environ, il subit la double influence d'Harunobu et de Shighemasa ; mais l'influence de ce dernier fut la plus forte vers 1779. Une estampe d'acteurs datant de ses débuts, en trois couleurs, est citée par H.-E. Field dans l'*Art de Kiyonaga* (2).

Quelles sont donc les innovations qu'il introduisit et auxquelles l'art japonais dut son apogée ? Tout d'abord il libéra complètement son art de tout conventionnalisme. Il était, en effet, resté, même jusque-là, une trace du traitement arbitraire que se permettaient les primitifs vis-à-vis du corps humain ; pour obtenir un effet décoratif plus puissant ou une grâce plus grande, les mains et les pieds étaient dessinés trop petits, ou les corps minces et trop flexibles, ou bien encore les traits du visage trop délicats. A tout cela, Kiyonaga, guidé par un sens très développé de la beauté, opposa les proportions normales du corps. Ses figures, pendant sa période d'apogée (car, lui aussi, plus tard, suivit la tendance de l'époque et exagéra ses proportions), sont absolument symétriques, bien construites et d'une rondeur bien portante ; elles se meuvent avec une grâce tranquille et une dignité naturelle, qui les ont fait comparer, non sans vérité, aux nobles figures du plus bel art grec. Elles sont délivrées de tous les maniérismes, dont le rôle fut si grand dans les créations des primitifs, sans que cela fasse le

(1) *Outline*, pl. XII.
(2) *Burlington Magazine*, XIII, p. 241, juillet 1908.

moins du monde tort à leur effet artistique ; et même cette affectation, qui dominait dans les œuvres des premiers artistes de l'impression polychrome, et qui résultait du manque d'étude de la nature, est presque absente chez lui ; la connaissance et le respect de la réalité le conduisirent à une complète rénovation du style.

Ce réalisme sain de Kiyonaga indique une révolution dans l'art japonais, car, à partir de ce moment jusqu'à ce que de nouveaux maniérismes s'élèvent, l'élément décoratif du dessin passa à l'arrière-plan ; les effets ne sont désormais obtenus que par les couleurs. Nous ne devons cependant pas supposer que les artistes aient visé aucune imitation de la nature, qui resta, comme il apparaît par l'absence de perspective et d'ombres, absolument étrangère à l'art japonais durant sa plus belle période. Mais quelque chose de tout à fait nouveau était acquis en ce que, comme les figures étaient réalistes et plus naturelles, il fallait leur donner un entourage réel, ce qui conduisit à une nouvelle manière de composition. Comme fond (jusque-là indiqué par une seule teinte) apparaît alors un intérieur définitivement esquissé, ou un paysage fini, ce qui jusqu'alors n'avait été fait qu'incidemment et sans se rendre compte de sa nécessité. Si l'on compare ses œuvres aux tentatives précédentes, Kiyonaga peut être regardé comme le premier paysagiste réel du Japon ; par le choix de son coloris et particulièrement par l'adjonction bien comprise de tons jaunes, il donna à ses images de la vie en plein air le charme d'un

YEISHI (vers 1780-1815). — COURTISANE.
Impression polychrome. *Collection H. Vever, Paris.*

aspect gaiement ensoleillé. On n'avait fait attention, jusque-là, qu'à la balance égale des masses colorées, aussi bien en noir et blanc qu'en couleurs; mais, maintenant, le but était de remplir complètement la superficie donnée d'une manière plaisante à l'œil. Kiyonaga le fit avec une complète maîtrise; il avait trouvé une symétrie parfaite pour les figures; il l'appliqua sans effort à la composition, de sorte que, dans ses œuvres, chaque chose nous apparaît sans apprêts, comme dans la nature. Chacune de ses compositions, représentant pour la plupart des femmes dans leurs occupations de chaque jour, forme un tout complet, et pourtant beaucoup de celles-ci ne sont que des parties, étroitement reliées entre elles, de ces grands triptyques qui acquirent, à partir de là, une vogue encore plus grande. Beaucoup de collectionneurs cherchent à se persuader, à propos de ces feuilles, qu'elles avaient été, à l'origine, composées de façon à pouvoir servir, selon le choix ou la nécessité, soit seules, soit en paires, soit en triptyques; mais, en règle générale, le plein effet cherché par l'artiste n'est atteint que dans la composition complète.

Chez Kiyonaga, la couleur, pas plus que le dessin, ne cherche à obtenir un effet indépendant; elle vise seulement une expression claire et gracieuse; mais, par sa modestie et sa simplicité, elle contribue autant à la grandeur de l'effet général que le dessin. Malheureusement, dans les œuvres de Kiyonaga, les couleurs ont rarement gardé leur pleine force, soit à cause de leur composition chimique, soit parce que ses productions

ont été très recherchées comme décoration murale, et par là très exposées à l'action décomposante du soleil ; et c'est probablement leur apparence très fanée qui a fait croire que cette atténuation de la couleur était un raffinement volontaire de l'artiste.

Toutes ces qualités, qui résultent d'un magnifique équilibre de forces, auraient sans aucun doute donné à Kiyonaga une éminente position historique, même s'il n'y ajoutait pas une originalité prononcée ; mais elles ne l'auraient pas seules élevé au premier rang des artistes de son pays. Une qualité encore plus importante de son œuvre réside dans le singulier charme qui émane de ses créations et qui, par opposition aux types efféminés qui dominent dans la plupart des œuvres de ses prédécesseurs, paraît être le souffle d'un esprit éminemment viril, sûr de lui, et aspirant à de hauts résultats. Sans viser à aucun raffinement psychologique, c'est-à-dire sans donner à ses figures plus d'émotion ou d'individualité, il arrive cependant à y ajouter une impression de vie et de mouvement. C'est précisément par le calme extérieur, égal et gracieux, dont il les dote, qu'il sait le mieux exprimer cet idéal de bienséance, si hautement apprécié parmi les Japonais et les nations asiatiques cultivées, et qui leur fait célébrer leurs plus grands triomphes avec le moins d'émotion possible. Mais ce ne fut qu'en unissant tous les trésors de grâce, de charme et de beauté, découverts jusqu'alors, que Kiyonaga put encore atteindre à un style aussi puissant que celui de Moronobu, le fondateur de la gravure sur bois,

qui, cent ans plus tôt, s'était, sans aucune préparation et sans les facilités des temps plus modernes, trouvé en face de tout un monde inexploré de phénomènes.

Lorsque Kiyomitsu mourut, Kiyonaga prit le nom de quatrième *Torii*, pour montrer qu'il était le chef de la quatrième génération des Torii ; plus tard, toutefois, quand il eut perfectionné son style personnel, il abandonna cette désignation. Vers 1798-1800, vint pour Kiyonaga aussi, en quelque sorte, le déclin; les proportions de ses figures s'allongent et inclinent à une élégance exagérée, et, surtout, ses visages prennent cette forme ovale qui, à partir de ce moment, prévaudra très fréquemment dans les œuvres d'Outamaro, qui se distingue vivement de la forme presque rectangulaire que préférait Kiyonaga pendant sa meilleure période. Mais il garda même alors ses autres qualités : la forte distribution du blanc et du noir, les ornements riches et pourtant restreints des robes et le pur contour des nus. Vers la fin de sa carrière, il adopta les représentations d'acteurs, résumant les traditions de son école et entrant en rivalité directe et victorieuse avec Shunsho. Ses programmes de théâtre, en blanc et noir, datent de 1785 à 1799. Bien qu'il ait commencé à se retirer vers 1795-1798, sentant probablement qu'une ère nouvelle s'ouvrait, il continua cependant à travailler jusque vers 1801 au moins; de cette année, il existe, en effet, une épreuve d'enfants jouant (Catalogue Hayashi, n° 701). Il transféra sa succession à Toyokuni, conservant seulement,

comme dernier représentant de la brillante école des Torii, le rôle de directeur principal et de maître de cette école. Fenollosa a, par conséquent, tort en assurant qu'il cessa de travailler pour la gravure dès 1780-1781. Parmi ses nombreux ouvrages, quelques *kakemono-ye* particulièrement beaux méritent d'être mentionnés :

Femme sous un parapluie (d'après Fenollosa, n° 233, vers 1782);
La femme dans une tempête (vers 1787) ;
Une femme debout et une autre accroupie écrivant.

Parmi ses feuilles séparées, les suivantes doivent être mentionnées :

Acteurs, estampe primitive en trois couleurs ;
Fête à un temple, huit geishas portant un lion, 1783 ;
Femme en peignoir avec un petit chien ;
Kintoki jouant avec de jeunes tengus ;
Kintoki avec deux petits ours ;
Enfant assis, jouant avec des souris ;
Enfant jouant, 1801 ;
L'acteur Danjuro se maquillant, surimono oblong ;
Scène de toilette, 6 figures, oblongue ;
La rue Suruga à Yedo, le jour de l'an, 1780, blanc et noir, faite pour être coloriée à la main, probablement la plus grande planche jamais produite par un graveur japonais.

Des séries :

Les douze mois de l'année, représentés par des femmes ;
Huit paysages de Yedo, en forme horizontale.

Et d'autres de la même espèce.

Des reproductions de ses œuvres sont données

par Strange, et plus spécialement par H.-E. Field dans le *Burlington Magazine* (Cf. plus haut), où des œuvres typiques de chaque étape du développement de Kiyonaga sont réunies. Les compositions suivantes, en forme de triptyques, sont particulièrement remarquables :

Trois acteurs : vers 1779 (Fenollosa, n° 229), de ses débuts, au moment où il imite Shunsho, une rareté en ce genre;

La célèbre partie de bateau sur la Sumida, la rivière qui court à travers Yedo (reprod. dans le Catalogue Bing, d'après son *Japon artistique*);

Femmes sortant d'un bateau, une de ses plus belles œuvres;

Femmes sur une véranda regardant la rivière ;

Femmes dans un jardin teignant des étoffes ;

Pluie torrentielle ;

Intérieur de bains de femmes ;

Joueur de flûte devant des femmes ;

Jeune prince avec un faucon, entouré de femmes avec le Fuji dans le fond ;

Groupe dans un bateau s'amusant des tours d'un singe.

Ses rares livres illustrés sont traités d' " incomparables " par Fenollosa; le Catalogue Hayashi (n°s 1577 et suiv.) énumère ses livres de 1777 à 1791; Duret cite un autre livre de 1798 (3 vol., Yedo), puis le *Kugai junen irojigoku* (dix années de tourments dans l'enfer de l'amour), 1791. Burty (Catalogue, n° 181) lui attribue, sans doute avec raison, un livre charmant, le *Yehon monomigaoka* (excursions d'après la saison) (Yedo, 1785), 2 petits volumes, avec illustrations en blanc et noir, signé Seki Kiyonaga.

Les trois élèves de Shunsho nommés dans le chapitre précédent, et qui adoptèrent complètement le style de Kiyonaga, sont les suivants :

Kubo Shunman 窪俊満

Kubo Summan (Shunman), qui fut à l'origine élève de Shighemasa et passa alors chez Shunsho; puis, lorsque Kiyonaga devint le maître suprême, il lui prit sa méthode de composition et de forme, sans toutefois se soumettre aveuglément à son influence (1). Sa période d'activité commença vers 1789 et dura jusqu'en 1820 environ. D'après le Catalogue Hayashi (n° 510), son nom d'artiste était Yasubei ; sa nature le préserva toujours de l'imitation servile, et, bien que ses estampes soient très proches de celles de Kiyonaga, il imprime pourtant sa personnalité sur chaque détail.

Son œuvre fut très inégale même durant sa meilleure période; vers 1790, elle était alternativement d'expression raffinée et de dessin délicat, puis, tout à coup, pleine de maniérismes arbitraires. C'est à lui que l'on doit les tentatives de faire le fond des grands triptyques dans un principal ton de gris, avec une économe mais intelligente addition d'autres couleurs. Des livres illustrés par lui parurent à Yedo de 1795 à 1815; un très bel ouvrage polychrome, appelé *goju nirishu* (les 51 poètes), 1801, est aussi son ouvrage (Gillot). On suppose également qu'il s'occupa d'illustrer des vers humoristiques ; une visite de nouvel an dans la neige aux environs de Yedo est reproduite par Gonse (p. 218). De ses triptyques, Fenollosa estime tout particulièrement celui qui représente une femme dans un paysage (n° 281), ainsi que les porteurs d'eau ; les sansonnets volant devant un soleil rouge, 1815

(1) Fenollosa, Catal., nos 279-283 ; Anderson, Catal., p. 344; Strange, p. 36; Bing, Catal., n° 319.

OUTAMARO (1753-1806). — FEMMES SE PROMENANT SOUS DES CERISIERS EN FLEURS.
Impression polychrome.
Collection H. Vever, Paris.

(reprod. dans Gonse, p. 266); papillons, etc.

Katsukawa Shuntcho fut probablement au début un élève de Shunsho, mais il s'attacha plus étroitement, à partir de 1780 (1), à Kiyonaga, dont il devint un très fidèle imitateur. Il produisit jusqu'à la fin du siècle, puis se retira, dit-on, de la carrière artistique, mais vécut au moins jusqu'en 1821. Le changement qui eut lieu dans son style dut être le résultat de la conviction, car, bien que plus doux de nature que Shunsho, il ne manquait nullement de personnalité; pour le dessin, toujours clair et net, il ne put se défaire entièrement de l'influence de son premier maître et de sa tendance à donner à ses contours un certain caractère calligraphique et décoratif. D'un autre côté, il créa lui-même, par le traitement des paysages animés de figures, un moyen d'expression très particulier, et même parfois tout à fait impressionniste. Lorsque, au cours de sa carrière, il dessina près d'Outamaro au début de sa gloire, il put encore le faire sans imitation directe.

勝川春潮 Katsukawa Shuntcho

Une femme en buste dans ce style est reproduite par Strange (p. 36); une de ses œuvres dans le style de Kiyonaga est reproduite par Anderson (2). Il signa aussi Kichizayemon et Churinsha ou Kisado Shuntcho (Catalogue Hayashi, n° 630). Des livres illustrés par lui datent de 1786 et 1790, Yedo (*id.*, n°s 1536 et suiv.); un diptyque est daté de 1786 (*id.*, n° 630); le livre appelé l'*Herbe qui pousse* (Yedo, 1790), 2 volumes, donne une bonne

(1) Fenollosa, Catal., n°s 262-274; Anderson, Catal., p. 363; Strange, p. 37; Bing, Catal., n° 282.
(2) *Japanese Wood-Engraving*, pl. IV.

serie d'images de la vie de la femme, depuis l'enfance jusqu'à la maternité.

Comme feuilles séparées de Shuntcho, on peut mentionner :

Lutteurs ;
Triptyque (vers 1790, d'après Fenollosa, n° 272), femmes sortant d'un bateau, une de ses plus belles œuvres ;
Petite fille voyageant à cheval ;
Promenades et fêtes ;
Jeune prince faisant un exercice équestre ;
Deux princes tirant à l'arc ;
Estampe en cinq parties : voyageurs, avec le Fuji au fond.

Katsukawa Shunzan fut aussi, au début, un élève de Shunsho et suivit ensuite de près Kiyonaga ; il ne manquait pas non plus de force et d'originalité (1) et travailla de 1785 environ jusqu'à la fin du siècle. De ses triptyques, l'un d'eux, qui représente une scène à la porte d'un temple, est célèbre (reprod. dans Strange, p. 80) ; un autre dans le Catalogue Hayashi (n° 772) ; Fenollosa reproduit une estampe d'environ 1777 (*Outline*, pl. XIII).

Torii Kiyohiro (2), dont Bing cite quelques feuilles (Catalogue, n° 72), et Torii Kiyotsune furent les camarades d'école de Kiyonaga. Torii Kiyotsune est à tort cité par Burty (Catalogue, n° 148) comme un élève de Kiyonaga (3) ; au contraire, il dénote partout sa descendance de Kiyomitsu par la gracieuse formation de ses

(1) Fenollosa, Catal., nos 275-278 ; Bing, Catal., no 297 ; Strange, p. 81. — Dans le Catal. Hayashi (no 772), il est cité comme élève de Shunsho et Shunyei.
(2) Anderson, Catal., p. 342.
(3) Anderson. Catal., p. 342 ; Fenollosa, Catal., no 168 ; Burty, Catal., no 150 ; Bing, Catal., no 33 ; Strange, p. 24.

OUTAMARO — JEUNES FILLES CUEILLANT DES FEUILLES DE MURIERS : *Une des 12 feuilles de la sériciculture.*

Dessin Masson

女織蚕千葉草
弐
哥麿筆

figures, par leurs très petits pieds et mains, et montre aussi l'influence d'Harunobu. En plus d'acteurs, il fit des illustrations de livres ; un d'entre eux parut, en 2 volumes, à Yedo, en 1774 (Duret).

On mentionne aussi, comme étant de lui :

Vingt-quatre exemples de piété filiale, d'après les Chinois ;
Dozi gamatsu (?), histoire d'un enfant nommé Maruko, petit format, en blanc et noir (reprod. dans Strange, p. 26).

Bing (Catalogue, n° 29) cite aussi quelques feuilles de lui.

Comme contemporains de Kiyonaga, nous pouvons encore mentionner :

Torii Kiyomasa (Catalogue Bing, n° 72), que le Catalogue Hayashi (n° 736 et reprod.) dit être un fils de Kiyonaga ; et Utagawa Kunimasa, membre de la famille d'artistes fondée par Shunsho, et élève de Toyokuni, duquel Bing cite les portraits de trois acteurs à mi-corps, et un saint priant devant une cascade.

Avec l'élève de Kiyonaga, Kiyomine, qui s'intitulait le Cinquième des Torii, et aussi Kiyomitsu, la lignée des Torii, cette grande école des représentations d'acteurs, se termina après une existence d'une centaine d'années.

Kiyomine Shonosuke, qui épousa la petite-fille du vieux Kiyomitsu, commença son activité au début du XIXe siècle et vivait encore en 1830 ; il mourut apparemment vers 1840. Il travailla dans un style qui nous rappelle Toyokuni et Outamaro et est parfois très élégant, mais manque souvent d'animation et d'expression. Il fit

aussi des copies, entre autres d'après Kiyonobu et Kiyomasu. Une estampe en cinq divisions, *Imayo gonin bayashi*, représente cinq musiciennes; Strange reproduit (p. 28) une femme à mi-corps. Une autre estampe est reproduite dans le Catalogue Hayashi (n° 739). Kiyoyasu fut un de ses élèves (reprod., *id.*, n° 740).

Les artistes suivants semblent avoir aussi un rapport avec Kiyonaga : Santoun (reprod., *id.*, n° 765) ; Ruinsai (*id.*, n° 767) ; Gentei Munataka, (*id.*, n° 768).

Des livres furent illustrés par les artistes suivants : Yamagushi Sojun, album de dessins, Kioto, 1804 ; caricatures, Yedo, 1799, 3 volumes ; Keisan Takusho, dessins de bambous, Yedo, 1804.

Kitao Masayoshi 北尾政美

Il est nécessaire, ici, de revenir à un artiste qui, ainsi que Korin, occupa une position tout à fait unique dans le développement de la gravure japonaise, c'est-à-dire Kitao Keisai Masayoshi (non Keisai Kitao Masayoshi). Fils et élève de Shighemasa (Kosiusai), il naquit en 1761 et mourut en 1824 ; il commença à produire vers 1780, à l'époque où Kiyonaga était à son apogée (1). Entre 1787 et 1823, il fit un certain nombre de livres de reproductions de ses croquis débordants de vie et d'esprit, par lesquels il influença considérablement le jeune Hokusai, qui, vers la fin du siècle, passait rapidement au premier rang. Avec Masayoshi s'éveillèrent à

(1) Anderson, Catal., p. 347 ; Catal. Burty, n° 204 ; Bing, Catal., 305 ; Fenollosa, Catal., n° 222. — La date de la naissance de Masayoshi est prise dans le Catal. Hayashi, n° 499.

OUTAMARO 1753-1806 YAMAUBA OU KANT DES CHATAIGNES A KINTOKI
Impression polychrome.
Collection A. Rouart, Paris.

nouveau l'amour et le respect de la nature et la conscience dans le rendu des détails, qui avaient disparu depuis le temps de Korin. A la même époque qu'Outamaro, il commença à donner une signification indépendante au paysage et à observer soigneusement les formes des animaux et des plantes; il ne les rend pas avec la vérité presque méticuleuse d'Outamaro, qui, avant tout, resta toujours un dessinateur, mais avec la force et la hardiesse d'un peintre qui ne perd pas de vue l'impression totale du coloris et comprend comment la rendre avec quelques larges touches, sans toutefois négliger la vérité du détail là où elle est nécessaire.

Il signe souvent ses livres Joshin. Un album de croquis de fleurs épanouies, sans contours, Yedo, 1813 (Berlin, Kunstgewerbemuseum), est particulièrement fameux, ainsi que le *Choju riakugwashiki*, animaux, 1797. Son premier ouvrage est le *Yehon miyako no nishiki*, vues de Kioto, 12 feuilles en couleurs, Kioto, 1787 (Gillot). En 1800, il publia quelques croquis de paysages, très impressionnistes, les *Huit vues du lac Biwa*, de format oblong.

CHAPITRE VII

LA PÉRIODE D'OUTAMARO

1° YEISHI. || 2° OUTAMARO. || 3° TOYOKUNI.

1° Yeishi. — Quand, vers la fin de 1790, Kiyonaga se retira, il distribua son héritage à trois maîtres, qui s'étaient perfectionnés entre 1780 et 1790, avaient pris la direction du courant artistique et qui la gardèrent jusqu'au commencement du XIXe siècle. Ces trois maîtres sont Yeishi, Outamaro et Toyokuni. Ils représentent non plus la grande force et la richesse, mais l'extrême raffinement de la gravure japonaise, surtout Outamaro.

Yeishi et Outamaro introduisirent un nouvel élément dans l'art populaire, car ils descendaient tous deux de cette aristocratique école de Kano instruite d'après des modèles chinois. A la place de la charmante délicatesse dont Harunobu, l'héritier des primitifs, dotait ses femmes, et de la saine rondeur qui distinguait les figures de Kiyonaga, nous rencontrons alors un raffinement dans la stature, le port et l'expression, qui est l'indice d'un changement général dans les manières et d'une modification de l'idéal de beauté. La femme, bien qu'elle ne soit souvent que la simple femme du peuple ou la courtisane, con-

tinue à jouer, comme pendant tout le XVIIIe siècle, et même dans une plus grande mesure, le rôle principal dans les œuvres d'art. Elle y apparaît toujours comme une princesse, grande et mince, au port de reine, et d'une grâce d'autant plus captivante qu'elle est timide et réservée. Certainement cette tendance dégénéra bientôt en exagération; mais à ses débuts elle servit sûrement à enrichir le domaine de l'art.

Yei- 栄 shi 之

Hosoi Yeishi était élève du peintre de cour Kano Yeisen (de Yedo)(1). Son nom de famille était Osoda, son nom d'artiste Tomisamburo et aussi Shobunsai (Catalogue Hayashi). Ce fut vers 1780 qu'il commença sa carrière, qui dura jusqu'au début du XIXe siècle. Se sentant alors moins populaire qu'Outamaro et Toyokuni, il s'adonna complètement (de 1805 à 1815 environ) à la peinture et représenta d'un pinceau rapide, mais toujours distingué, les beautés de l'époque. Son activité se développa presque parallèlement à celle de Shunman, dont il trouva aussi plus tard les tons gris tendre, avec une plus forte accentuation de couleur. Comme Shunman, il inclina vers la manière simple et naturelle et la large composition de Kiyonaga ; mais, en comparaison avec ce premier, il eut un domaine plus grand, ne se contentant pas de dessiner des groupes plaisants, mais étudiant la vie actuelle sous toutes ses phases, dans les différentes classes et occupations du peuple, et par là nous offrant une peinture

(1) Fenollosa, Catal., nos 284-299; Anderson, *Japanese Wood-Engraving*; Bing, Catal., n° 331; Catal. Goncourt. — Le Catalogue Gillot mentionne comme ayant été son maître : Michinobu, de l'école de Kano.

OKUMARA [illegible] GRANDE HEURE DE FLEURS

[illegible]

fidèle, variée et animée de son temps. Ses gravures de 1780 à 1790 sont particulièrement fameuses (1); une d'elles, de 1783, est citée dans le Catalogue Hayashi (n° 966), ainsi qu'un livre illustré de 1788 (n° 1677).

Ce fut probablement Yeishi qui popularisa la combinaison de jaune, carmin et noir. Fenollosa (*Outline*) reproduit une de ses estampes, dans laquelle il s'est servi des tons ternes de Toyokuni, qui restèrent à la mode jusqu'au commencement du XIXe siècle. A cette époque, Yeishi fut, lui aussi, incapable de résister au maniérisme qui se glissait dans l'art et qui, vers 1800, atteignait son plus haut degré, caractérisé par l'allongement des figures et leur manque d'expression. Et pourtant, malgré l'arbitraire des formes, il garda toujours une maîtrise extraordinaire de dessin.

Il est particulièrement noté pour ses grands triptyques, restreints pour la plupart à quelques tons sobres, comme les suivants :

Intérieur d'une maison du Yoshiwara (d'après Fenollosa, n° 294, qui le désigne comme une de ses plus belles œuvres, vers 1792);

Visite d'une dame à un jeune homme ;

Jeune homme entouré par des femmes, près d'un puits dans un jardin ;

Jeunes femmes sur une véranda, au bord de la mer ;

Quatre jeunes femmes sur une véranda, dominant une rivière couverte de bateaux ;

Partie de pêche dans un bateau ;

Femmes jouant des instruments de musique sous un parapluie, dans un bateau de plaisir construit en forme de paon ;

Sentier à travers des rizières (d'après Fenollosa, n° 288, vers 1788) ;

(1) Catal. Tokio, p. 88.

Femme se reposant près de sa voiture sous des arbres en fleurs ;
Pentaptyque : *Jeune noble jouant de la flûte accompagné par trois musiciennes.*

Parmi ses feuilles séparées, il y a des séries de courtisanes en costume de promenade ; dans une de ces séries, des coupes de sake servent de marque distinctive ; dans une autre, ce sont des lapins, et une autre, marquée par des fleurs, représente des jeunes femmes personnifiant les arts.

Dans le livre *Ouna sanjiurokkasen*, de 1798, pour lequel Hokusai dessina le titre, Yeishi dépeint trente-six jeunes poétesses de Yedo.

Yei- 榮 sho 昌

Son principal élève, Yeisho, fut actif jusqu'à la fin du XVIIIe siècle et développa un gracieux talent décoratif (1). Son nom d'artiste était Chokusai ; lui aussi fit surtout des triptyques, et parmi ceux-ci :

Trois femmes assises dans l'intérieur d'une maison, en face d'un paravent décoré d'un grand oiseau de Howo ;
Jeune noble servi par des femmes ;
Jeunes femmes à un banquet ;
Jeunes filles cueillant des iris dans un jardin ;
Sous les cerisiers.

Un livre de 1798, illustré par lui, est mentionné dans le Catalogue Hayashi.

Yeisui, dont le nom d'artiste était Ichirakute, produisit, dans les dix premières années du XIXe siècle (2) ; le Catalogue Bing cite de lui un *Jeune homme avec un faucon.*

(1) Fenollosa, Catal., n° 300 ; Bing, Catal., n° 350.
(2) Fenollosa, Catal., n° 302.

OUTAMARO : JEUNES FILLES SOUS DES CERISIERS.
British Museum.

青楼袖鑑妓女之画尽
松葉屋内
粧ひ
小国
やよい
哥麿筆

De Yeiri, Fenollosa cite (Catalogue, n° 392) une œuvre qu'il place vers 1803. Son nom d'artiste était Rekisentai ; d'après le Catalogue de Tokio, il était élève de Yeishi, mais plus tard, depuis 1800 environ, fut sous l'influence d'Hokusai. Le Catalogue Hayashi mentionne (n° 1002, avec reprod.) comme son élève Rekisentai Sarin.

D'autres élèves de Yeishi furent : Gokio (Catalogue Hayashi, n° 996 ; mais le Catalogue Gillot le fait élève de Sekiyen) ; Choyensai Yeishin (Catalogue Hayashi, n° 997) ; Yeiju (*id.*, n° 998).

Les artistes suivants ressemblent beaucoup à Yeishi : Soraku, qui fut aussi poète (*id.*, n° 999) ; Tamagawa Shusho, qui est peut-être relié à Buncho ; d'après Kurth (*Outamaro*, p. 148), son œuvre est tout à fait sous l'influence d'Outamaro ; Kyritera, dont la Collection Straus-Negbaur, de Francfort, renferme une estampe représentant une geisha avec deux suivantes, parmi les arbres en fleurs, avec une haie comme fond.

2° Outamaro. — Outamaro est l'artiste japonais qui, après Hokusai, nous est le mieux connu. Bien que les têtes de femmes allongées, avec les fentes étroites des yeux, les bouches à peine perceptibles, et les énormes coiffures qui s'élèvent et s'élargissent de chaque côté, ne puissent aucunement nous donner idée de sa réelle habileté artistique, puisqu'elles appartiennent à l'époque de complète décadence et de dégénérescence de son art en maniérisme, néanmoins ces œuvres, produites par centaines et qui furent très répandues, doivent être regardées comme les exemples caractéris-

tiques du style et du goût qui prévalurent au Japon dans les dernières années du XVIIIe siècle et qui furent dus surtout à l'influence d'Outamaro lui-même. L'art avait alors passé, en un siècle, à travers toutes les étapes variées, depuis la puissance héroïque suivie de la grâce délicate, jusqu'à la simple beauté classique de Kiyonaga, et était alors, vers 1790-1792, tombé dans un état d'agitation fiévreuse, qui a été comparé, non sans raison, dans sa recherche de faits nouveaux et inconnus, à celui de la fin du XIXe siècle en Europe. Au naturel et à l'ingénuité disparus, avait succédé un goût morbide de recherches précieuses, de raffinements subtils ; l'art s'éloignait de son grand modèle, la nature. Comme chez nous, les causes de ce phénomène ne doivent pas être cherchées dans les exigences de l'art, mais plutôt à l'extérieur, dans un changement général des mœurs et des manières de voir. Outamaro apparut alors, dans la sphère artistique, comme l'homme qui devait donner corps aux nouvelles tendances qui flottaient dans l'air et demandaient à être réalisées.

La femme avait toujours joué un rôle prépondérant dans l'art populaire du Japon ; mais Outamaro la personnifia en un seul type, celui de la courtisane, initiée à tous les raffinements de la culture de l'esprit et des enchantements corporels, et jouant alors dans la vie du Japon un rôle aussi grand que celui qu'elle avait dû jouer dans l'Hellade pendant l'âge d'or de la civilisation grecque. Pour exprimer l'inexprimable, le simple rendu de la nature ne suffisait plus ; les person-

OUTAMARO (1753-1806). — YAMAUBA ALLAITANT KINTOKI

Impression polychrome.

Collection H. Vever, Paris.

nages durent être allongés pour donner l'impression d'êtres surnaturels, et ils durent avoir une souplesse qui les rendît capables d'exprimer avec vivacité les plus tendres aussi bien que les plus intenses émotions de l'âme, même jusqu'à l'affectation. Outamaro exagéra ces effets au delà du possible.

Cette époque de maniérisme extrême ne dura pas plus d'une dizaine d'années, d'environ 1795 à 1805, et fut à son plus haut point vers 1800. Soit que nous cherchions ses causes, avec Fenollosa, dans une période plus sévère du gouvernement des Shoguns, et que nous expliquions ces excès fantastiques comme une réaction contre le despotisme du gouvernement ; soit, comme il est plus probable, que les causes de ce mouvement soient plus profondes et plus générales, en tout cas, du côté artistique, Outamaro en fut l'expression la plus vraie.

Il ne suffit pas de le comparer, comme le fit Gonse, aux maîtres de l'école de Fontainebleau ; il est vrai que les Ricci, Nicolo dell' Abate et le Primatice firent des figures d'une longueur impossible ; mais ceux-ci n'avaient en vue qu'un but décoratif et pas du tout l'intention de personnifier certaines pensées abstraites.

D'un autre côté, nous n'aurions pas très tort de l'appeler un décadent ; et il est significatif que Goncourt, cet explorateur si admirablement sensitif du phénomène de la décadence à notre époque, ait précisément commencé par lui (1) sa série de biographies d'artistes japonais.

(1) *Outamaro*, Paris, 1891.

Tori- 鳥 yama 山 Seki- 石 yen 燕

Le maître d'Outamaro, Toriyama Sekiyen, appelé aussi Toyofusa (1712-1788), qui sortait de la vieille école de Kano aux traditions chinoises, semble n'avoir eu sur lui qu'une influence légère (1). D'après les livres illustrés qu'il publia en 1770-1780, Sekiyen appartenait encore complètement à la génération d'artistes populaires influencés par Harunobu et Shunsho.

Fenollosa, qui voit en lui un excellent peintre, croit qu'il étudia avec Toyoharu sous Ishikawa Toyonobu ; ses œuvres sont les suivantes : *Toriyama Sekiyen gwafu*, grand livre d'esquisses en plusieurs tons, 1774 ; *Gwajikihen*, légendes illustrées, 1777 ; *Hiakki yagio*, les cent monstres de la nuit (génies), en noir et gris, 1779 ; il en existe aussi une réimpression.

En plus d'Outamaro, Sekiyen eut comme élèves : Hokujin Fujo (Catalogue Hayashi, n° 922) et Sekijo (*id.*, n° 952), qui, d'après Kurth, furent plus tard tous deux influencés par Outamaro ; enfin Nagayoshi (Choki), son plus important élève, dont nous parlerons plus loin. Kurth (*Outamaro*, p. 48) mentionne aussi, comme élève de Sekiyen, Kiokawa Shuntcho, que nous mettrons parmi les élèves d'Outamaro.

Goncourt ne reconnaît l'influence directe de Sekiyen sur Outamaro que dans une des six feuilles se rapportant à des poèmes sur la neige (*la Nature argentée*) dans un paysage imprimé en imitation d'un dessin chinois à l'encre (*Outamaro*, p. 4, note).

(1) Fenollosa, Catal., n° 305 ; Goncourt, *Outamaro*, p. 4 ; Anderson, Catal., p. 344.

Par amour pour son maître, Outamaro prit d'abord le surnom de Toyoaki. Après s'être exercé suffisamment en peignant dans la manière de l'école de Kano, il se tourna décidément vers le style japonais de l'*ukiyo-ye*, qui avait été porté à sa plus haute perfection par Kiyonaga. De cette époque date sa véritable personnalité.

北川歌麿 Kitagawa Outamaro

Kitagawa Outamaro, dont le vrai nom était Yusuke, naquit en 1753, à Kawagoye (non à Yedo), dans la province de Musashi, mais vint à Yedo dans sa première jeunesse (1). Ayant fait son apprentissage avec Sekiyen et embrassé ensuite le style de Kiyonaga, il vécut à Yedo sans interruption avec son éditeur Tsutaya Juzaburo, jusqu'à la mort de ce dernier, en 1797, d'abord près de l'entrée principale du Yoshiwara, le quartier des maisons de thé, où il trouva la principale inspiration de ses œuvres, puis au centre de la ville. Il signa Toyakira, Yentaisai, Yentoku et aussi Murasaki Outamaro ; ses premières œuvres datent de 1770-1780 et le montrent encore sous l'influence de Shunsho ; il commença sa carrière par des illustrations de livres en blanc et noir. Il n'aurait refusé fièrement de faire des estampes d'acteurs, alors très à la mode, qu'à l'époque de son apogée ; à ses débuts, il fit au contraire plusieurs feuilles de ce genre, en moyen format. Du reste Goncourt (p. 10) note un long dessin, dans le style des surimonos, représentant une scène de théâtre avec dix-sept acteurs. Ses premières compositions sont

(1) Goncourt, *Outamaro*, 1891. — Bing, dans le *Studio*, 1895. — Fenollosa, Catal., nos 305-336; Anderson, Catal., p. 345; Catal. Burty, p. 219; Bing, Catal., no 362; Catal. Goncourt.

encore exécutées à touches largement lavées ; après avoir fait, semble-t-il, de la peinture jusqu'en 1780 environ, il se tourna, en 1780-1785, vers l'illustration de ces petits ouvrages de fiction populaire qui, à cause de leurs couvertures jaunes, sont appelés *kibiyoshi* (livres jaunes). Dès 1785, deux de ses élèves collaborèrent avec lui : Mitimaro et Yukimaro. Toutes ces illustrations étaient imprimées en blanc et noir. En 1786, parut son premier livre érotique, en collaboration avec Rantokusai, dans lequel il signe encore de son nom personnel. Depuis 1787, il publia, toujours en blanc et noir, une série de livres de plus grand format, et en même temps, en 1788, le magnifique livre des insectes, imprimé en couleurs, pour lequel son maître Sekiyen écrivit un épilogue attestant sa touchante affection pour son élève, et prenant, assez remarquablement, la forme d'un éloge sur le naturalisme réintroduit dans l'art par Outamaro. " Ici, dit-il, sont les premières œuvres faites avec le cœur. " Ce fut probablement vers cette époque, où il se rapproche le plus de Kiyonaga, qu'il produisit le livre des coquillages, magnifiquement dessiné, colorié avec toute la subtilité d'un surimono, et dans lequel les figures du commencement et de la fin nous rappellent fortement ce maître. Kurth, cependant (*Outamaro*, p. 41), le fait dater de 1780 environ. Le troisième de ses livres d'histoire naturelle, *les Cent crieurs* (oiseaux), le plus beau de tous ses ouvrages, ne parut probablement pas avant 1790-1800 ; Kurth (*id.*, p. 76) l'assigne à une période aussi précoce que 1789. Outamaro avait en outre com-

OUTAMARO (1753-1806). — FÊTE DE NUIT SUR LA SUMIDA, A YÉDO, A GAUCHE, LE PONT RIOGOKU.
Impression polychrome.
Collection H. Veer, Paris.

mencé la publication d'un livre des mammifères et d'un livre des poissons; mais ces derniers ne furent jamais exécutés. En 1788, de plus, parut le *Poème de l'oreiller*, avec des illustrations en couleurs, le plus beau de ses ouvrages érotiques; enfin, en 1789, des vers à la lune et un ouvrage érotique. Les livres illustrés continuèrent en 1790-1800, mais sont plus rarement datés. Parmi ceux imprimés en couleurs, excepté l'*Épreuve des pins*, de 1795; les *Fleurs des quatre saisons*, de 1801; les *Fleurs tombées* de 1802, et les *Maisons vertes*, de 1804; seuls : la *Promenade au moment de la floraison des cerisiers* et *la Nature argentée*, portent la date de 1790; *la Nature argentée* est un de ses plus beaux ouvrages. Vers cette époque aussi, il publia deux séries de six feuilles chacune : six enfants déguisés en poètes, et les six enseignes des plus célèbres maisons de *sake* (alcool de riz) représentées par des femmes, une de ses plus belles œuvres.

Lorsque Kiyonaga se retira, vers 1790, il s'éleva entre ses successeurs : Shuntcho, Yeishi, Outamaro et Toyokuni, une rivalité de préséance. Fenollosa cite l'année 1792 comme la période la plus aiguë de cette lutte, dont Outamaro sortit victorieux. Shuntcho et Yeishi, bien que doués d'une forte personnalité, se montrèrent seulement capables de continuer le style de leur maître sous une forme affaiblie; et Toyokuni, plus jeune qu'eux, manqua, malgré tout son talent, de la force nécessaire pour faire évoluer l'art. Outamaro, au contraire, sut perfectionner son style par une observation plus grande de la nature; le paysage,

surtout, qui jusque-là, en dépit de tous les progrès faits depuis les primitifs, n'était représenté que par des indications plus ou moins soigneusement exécutées, fut tout d'abord amélioré par lui et devint indépendant. Il se montra en cela le véritable successeur de Toyoharu, l'élève de Shighemasa.

C'est à ce même moment qu'il commença à être remarqué comme peintre de la femme, qu'il étudia avec amour dans chaque condition : comme mère, jeune fille, courtisane, et c'est là son plus durable titre de gloire. Il créa un type absolument nouveau de beauté féminine ; au début, il se contenta de dessiner la tête ronde et dans des proportions normales; seul le cou sur lequel elle était posée était déjà notablement plus frêle. C'est le style des magnifiques figures à mi-corps sur fond micacé, qui parurent pendant et après 1790 en plusieurs séries, et sont maintenant parmi les créations les plus recherchées du maître ; elles le montrent très proche de son camarade Nagayoshi (Choki), dont les premières œuvres parurent à cette époque. Enfin, si nous considérons les portraits d'acteurs de Sharaku, nous pouvons nous imaginer les caractères de la phase traversée par l'art japonais en 1790, phase d'intérêt unique, véritablement aristocratique, autant dans son dessin que dans son coloris opulent, bien que délicatement gradué, phase de transition entre les classiques figures de Kiyonaga et les proportions exagérées de l'Outamaro de la fin, d'après lesquelles il est généralement jugé.

Si, peu après, comme il est certain, il céda à

OUTAMARO (1754-1806). FEMME ALLAITANT SON ENFANT DEVANT UN MIROIR.
Impression polychrome.
Collection H. Vever, Paris.

la tendance générale de son époque, allongea ses figures, leur donnant un aspect éthéré, souple et fragile, et graduellement insista sur ces tendances jusqu'à l'exagération et l'impossibilité ; sa gloire d'avoir été le premier à donner à d'aussi morbides inclinations une expression parfaite est un titre de valeur douteuse, bien qu'on ne puisse en tout cas lui dénier une haute importance historique ; néanmoins, nous ne devons pas oublier que, dans ce domaine de la suresthétique, Outamaro fut le créateur d'un style original et personnel. Bien plus, si nous pouvons seulement admettre la morbidesse et l'exagération comme des sujets convenant aussi bien à l'art que des choses bien portantes et saines, nous devons reconnaître que ce style est en somme d'une originalité enchanteresse et que, bien que son immédiate influence puisse être dangereuse pour le spectateur et surtout pour les successeurs, elle nous élève néanmoins au-dessus des gênantes limites de la réalité et ne manque donc point d'un certain idéalisme.

Vers 1795, ces proportions exagérées du corps atteignirent une telle limite que les têtes étaient deux fois aussi longues que larges, posées sur de longs cous qui, à leur tour, se balançaient sur des épaules très étroites ; le haut chignon s'élevait tellement qu'il surpassait presque la tête elle-même en dimension ; les yeux étaient indiqués par de courtes fentes et séparés par un nez extrêmement long d'une bouche excessivement petite ; les robes se drapaient mollement autour d'un corps d'une minceur presque irréelle. Finalement, vers 1800, cette tendance d'Outamaro

vers le bizarre avait atteint un tel degré que ses têtes étaient trois fois aussi longues que larges et ses personnages plus de huit fois plus longs que les têtes, dépassant ainsi de beaucoup la normale. C'est à cette époque qu'il fit la majorité de ces grandes têtes de femmes qui ont répandu son nom si loin, nullement à l'avantage de sa réputation artistique. Mais bientôt ces exagérations cessèrent, et Outamaro revint à des proportions du corps à peu près naturelles. Ainsi sa *Chronique du Yoshiwara*, de 1804, en deux volumes, l'ouvrage qui le fit si justement célèbre, n'a rien d'exagéré en ce sens. Dans les triptyques, qu'il fit en plus grand nombre qu'aucun artiste de son pays, ces fausses proportions n'apparaissent aussi que rarement ; ces triptyques furent donc probablement faits, pour la plupart, avant ou après la période de folle exagération, et, au contraire, ses innombrables feuilles séparées et ses séries de femmes pendant cette même période. Un de ces triptyques, dans lequel la vie dissolue du Shogun régnant, Iyenari, était ridiculisée sous la figure de Taiko, personnage historique des anciens temps, valut à Outamaro une période d'emprisonnement qui brisa sa force corporelle. Pourtant, en 1805, il fit encore le beau triptyque du groupe d'enfants personnifiant les sept dieux du bonheur, tirés dans un char en forme de vaisseau par des femmes (1). L'année suivante, 1806, l'artiste mourut. Ses œuvres continuèrent probablement à être imitées pendant un certain

(1) Comparer la procession du Nouvel An ou Carnaval de Marduk, trouvée dans les nouvelles fouilles de Ai-ibar-shabu, de Babylone.

OUTAMARO (1753-1806). — FEMMES SUR LE GRAND PONT DE LA SUMIDA PAR UN SOIR D'ÉTÉ.
Triptyque en violet, noir, jaune et vert avec un peu de rouge.
Musée des Arts Décoratifs, Paris.

temps, et même avec abus de son nom, mais ne furent jamais surpassées. Outamaro a glorifié la femme avec un enthousiasme que l'on ne retrouve dans aucune nation, à aucune autre époque. Il est vrai qu'il consacra son admiration à une classe de femmes qui est en dehors de la société, et qui, en dépit de la splendeur qui l'environne, est des plus malheureuse ; mais il ne dépeignit pas la courtisane comme elle est en réalité : il en fit un idéal de noblesse et de beauté qui la fait apparaître comme une déesse. Ce fut seulement lorsque le siècle dégénéra complètement qu'il déforma cet idéal en caricature, en y ajoutant, au contraire de la coutume, ces figures masculines vulgaires et burlesques qui devaient servir de repoussoir à leur beauté, mais qui détruisent brutalement la douce illusion. Ces femmes sont représentées dans les occupations les plus variées, l'une peignant, l'autre composant des poèmes, une troisième préparant le thé ; d'autres, encore, arrangeant des fleurs, fumant dans de petites pipes d'argent, jouant avec une souris ; ou bien encore, à leur toilette, colorant leurs lèvres, se raclant la figure avec une strigile ; nouant leurs ceintures (au dos quand c'est une femme honorable, devant quand c'est une courtisane), tandis qu'elles tiennent avec leur menton un livre qu'elles viennent de lire. L'artiste est, en particulier, inépuisable dans les descriptions des joies de la maternité. Les robes merveilleuses dont il habille ses femmes sont bien en rapport avec ces corps de reines, et leurs riches ornements se composent de tout le royaume des animaux

et des plantes ; mais, lorsqu'il était nécessaire, il savait fort bien garder l'ornementation aussi simple que possible. Avec certains dessins de robes, dit Goncourt, il semble que la Beauté revienne d'une promenade sous les arbres en fleur et qu'elle ait effeuillé avec sa manche ou son épaule quelques-uns de leurs pétales. Son œil, incomparablement aiguisé par l'étude de la nature, lui permet de rendre les chevelures de femmes, surtout lorsqu'elles pendent mollement pendant la toilette, avec une précision et une douceur dans le noir profond qu'on n'a jamais atteinte ailleurs. Un soin particulier dans l'impression de ses planches était nécessaire à cause de la finesse des détails, et, pour la même raison, il attachait la plus grande importance à leur coloris. Aucun autre artiste japonais ne sait comme lui atteindre un effet extrêmement harmonieux et riche, tout en employant peu de couleurs, telles que le gris, le brun clair et le vert foncé. Lorsqu'il se sert de couleurs plus vives, elles sont modifiées et combinées entre elles par une habile application de taches vertes ou bien se fondent graduellement dans des tons plus clairs. Il arrive à faire ressortir le fond ou les tons de chair par de délicates et presque imperceptibles teintes ; dans ses grandes têtes, il affectionne, pour les fonds, le mica, en réalité, de la poudre de nacre, qui fait encore valoir l'éclat soyeux du bon papier japonais. En somme, Outamaro peut avec raison être appelé le premier coloriste de son pays. Dans ses œuvres, les grandes compositions en plusieurs divisions jouent un rôle important. Parmi elles :

Une fête populaire, 8 feuilles ;

Procession de l'ambassadeur coréen, représentée le jour du carnaval (Niwaka), par des geishas à chapeaux pointus verts, exécutée avant 1790, d'après Kurth, qui le reproduit, 7 feuilles ;

Un mariage et cérémonies après le mariage, 6 feuilles.

Quelques-unes de 5 feuilles :

La fête des garçons, avec le portrait de Choki, le destructeur des démons et l'ange gardien des garçons, sur un kakemono ;

Foire du nouvel an, un petit garçon dans la foule tenant une petite pagode ;

L'averse, au milieu, un couple d'amoureux sous un parapluie.

Nettoyage d'une maison verte.

Parmi celles à 3 feuilles :

Danse d'une geisha dans un palais de daimio (sa plus belle composition d'après Fenollosa, qui la place vers 1792 (n° 316) ;

Taigo Hideyoshi, le conquérant de la Corée, avec ses cinq femmes, allusion au Shogun d'alors, Iyenari ; c'est à cause de cette œuvre qu'il fut jeté en prison ;

Un mariage élégant, devant la mariée les trois coupes de sake ;

Le Saké, sept sortes d'ivresse dépeintes par des femmes ;

Le jour de l'an, femme tendant à d'autres un écheveau de fil ;

Daikoku, dieu de la fortune, peignant son propre portrait, entouré de femmes ;

Les différents procédés de la gravure sur bois ;

Trois groupes sous des cerisiers (cité par Fenollosa, n° 344, comme caractéristique de sa dernière période) ;

Femmes en voyage, trois d'entre elles sous une moustiquaire ;

La cueillette des kakis, très riche et très largement traitée ;

Prince avec un panier de coquillages, parmi des porteurs de sel ;

Le pont Riogoku, sur la Sumida ;

Fête de nuit sur la Sumida, femmes et enfants sur les berges se détachant contre l'eau sombre ;

Femmes chassant les lucioles ;

Neige, lune et fleurs, représentées par des femmes ;

Femmes personnifiant les sept dieux du bonheur, dans un bateau dont la proue est en forme d'un dragon ;

Même sujet, mais la proue du bateau en forme de l'oiseau Howo, 1805 ;

Enfants personnifiant les sept dieux du bonheur, sur un char en forme de bateau tiré par des femmes ;

Occupations du printemps, par allusion aux sept dieux du bonheur ;

Le pèlerinage d'Ise, femmes marchant dans l'eau sur la plage, en face de la double falaise de Meotoiwa ;

Les grues du Shogun Yoritomo (1190) ;

Les awabi (plongeuses), estampe qui fut vendue 1 050 francs à la vente Burty en 1891, et 1 300 francs à la vente Goncourt en 1897. Au centre est une femme allaitant un enfant ; à gauche, une femme à demi nue, son pied jouant dans l'eau avec des poissons qui nagent autour ; derrière elle, une autre femme, debout ; à droite, une femme tordant ses vêtements mouillés et, à côté d'elle, une compagne à genoux près d'un panier. Les figures, demi-nues, que Goncourt trouve avec raison un peu mannequinées, sont dessinées avec une précision inaccoutumée ; les contours des nus sont imprimés dans un brun rouge foncé ;

Femmes plongeuses dans des jonques.

Outamaro publia aussi un nombre incalculable de séries, dont les suivantes :

Geishas célébrant la fête du Niwaka, 6 feuilles, vers 1770-1780 ;

Enseignes des plus célèbres maisons de sake, représentées par des femmes qui ont à leurs pieds des nattes pourpres et se détachent sur un fond jaune ; vers 1790, 6 feuilles ;

Les kamuros du Yoshiwara (maisons vertes), 6 feuilles, ainsi qu'une suite de 7 feuilles ;

Courtisanes et geishas comparées à des fleurs ;

Les cinq jours de fêtes ;

Les six bras de la rivière Tamagawa, femmes sur un fond gaufré, en haut vues sur des éventails ;

Les six vues de la rivière Tamagawa, femmes se promenant ;

Femmes comparées à des paysages des environs du Yoshiwara, 8 feuilles ;

Les six poètesses ;

Courtisanes comparées aux six poètes ;

L'histoire de la belle Osomi et du commis Hisamatsu ;

Exemples de jolies femmes ; les dieux du bonheur représentés chacun par une figure de femme dans un cadre circulaire ;

Figures à mi-corps sur fond micacé, deux séries de 10 feuilles chacune (reproduction dans Kurth d'une jeune fille devant un miroir) ;

NAGAYOSHI (CHOKI) (vers la fin du XVIIIe siècle). LA CHASSE AUX LUCIOLES PAR UN SOIR D'ÉTÉ.

Femme en robe bleue, ceinture verte, enfant en violet, fond sombre et micassé.

Collection R. Kœchlin, Paris.

Figures de femmes à mi-corps, deux par deux, plusieurs séries, une de ces séries représentant les quatre saisons, et une autre de même espèce représentant les douze heures du jour;

Grandes têtes, plus d'une centaine de feuilles;

Bijin ichisai goyusan tsugi, les 53 stations du Tokaido représentées par des femmes, à mi-corps, chacune avec un paysage rond dans le coin supérieur droit, 55 feuilles;

Seiro junitoki, les douze heures du Yoshiwara (nommées d'après des animaux et correspondant aux vingt-quatre heures européennes), chacune représentée par deux femmes, 12 feuilles grand in-folio probablement sa plus gracieuse série, les vêtements pleins de goût, et les couleurs délicates harmonisées par une grande variété de gris ;

Joshoku kaiko tewagagusa, sériciculture, 12 feuilles, chacune dépeignant environ trois femmes, très simple de coloris (une description du procédé dans Goncourt, p. 48) (Kurth n° 264, place cette série après 1790 et ajoute qu'elle était dans la première édition tirée en jaune, vert et violet) ;

Komei bijin mitate chushingura, l'histoire des fidèles ronins représentée par les plus belles femmes, 12 feuilles (sur la dernière, portrait d'Outamaro lui-même) ; aussi deux autres séries similaires ;

Les quatre dormeurs, avec parodies de peintures anciennes célèbres ;

Les rêves fortunés, 12 feuilles, chacune représentant la tête d'un rêveur ainsi que des animaux rêvant, dont un vieux chat.

Kintoki, l'enfant du désert avec sa mère Yamauba (pour cette histoire datant de 1 000 A. D. environ, cf. Goncourt, p. 58) ; plusieurs de ces feuilles sont parmi les œuvres les plus admirables de cet artiste : *Kintoki à cheval sur les épaules de sa mère; dans son giron; la Femme à la chatâigne*, etc.... Kurth nous montre *Kintoki avec son cheval de bois* (Cf. dans Kurth la liste des sujets variés) ;

Tose kodomo rokkasen, enfants personnifiant les six poètes, 1790, en tons adoucis ;

Exhortations de parents, sur chaque feuille une paire de bésicles.

Quelques séries de petites estampes, représentant des femmes en pied ou en buste, très simples de couleur, sont parmi ses œuvres les plus attrayantes grâce à l'élégance de leur dessin et à la

délicatesse de leur tirage ; comme il est impossible d'y trouver trace de maniérisme, elles furent probablement faites avant 1790. Il s'en vendit un nombre considérable à la vente Gillot.

Citons aussi quelques-unes de ses estampes en style de surimonos :

Scène de théâtre avec dix-sept acteurs;
Cinq feuilles d'une série (Collection Gonse, Paris ; cf. Goncourt, p. 257) et deux feuilles de la même série (Collection Bing, Paris) ;
Trois feuilles en étroite forme verticale, mais non *kakemono-ye* (Collection Gillot, Paris ; cf. Goncourt, p. 259).

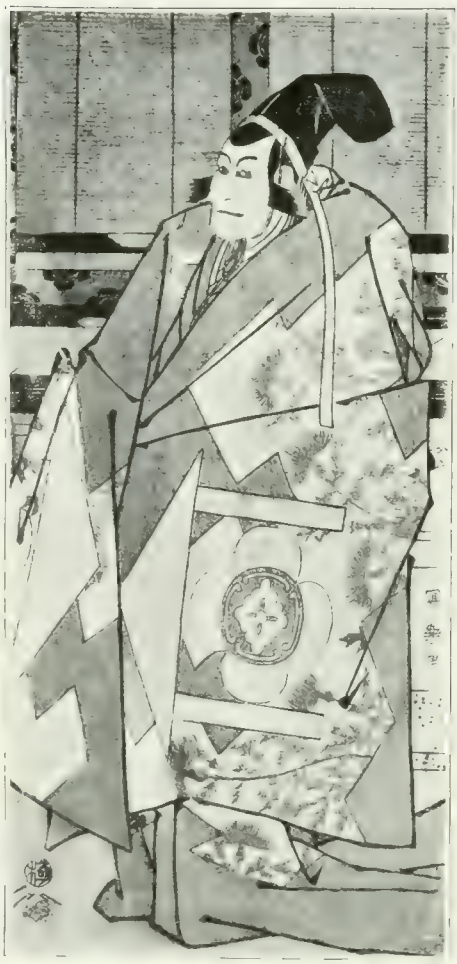
Comme *kakemono-ye* peuvent être mentionnés:

Femme debout, s'appuyant contre un treillage, une autre accroupie à ses pieds, jouant avec une cassette (Collection Gillot) ;
Femme penchée vers une jeune fille et portant un enfant sur son dos (Collection Bing) ;
Femme pêchant, en dessous un jeune homme dans un bateau (Collection Bing) ;
Jeune homme portant une jeune femme sur son dos ;
Deux jeunes filles jouant au Makura-hiki, oblong.

Parmi ses feuilles séparées, nous pouvons mentionner les suivantes :

Jeune femme accroupie laissant courir une souris blanche le long de son bras, tandis qu'une autre la regarde tenant dans ses bras un enfant jouant avec un cheval de bois ;
Femme nourrissant son enfant sous une moustiquaire ;
Mère et enfant réfléchis dans un bassin d'eau ;
Mère faisant sauter son enfant en l'air (la gimblette) ;
Une fille d'auberge, vue de face et de dos, ces deux feuilles faites pour aller exactement l'une sur l'autre ; fac-similé dans Kurth ;
Le papetier Jihei enlevant Koharu la chanteuse, mi-corps (la sortie nocturne) ;
Benten, déesse de la fortune, apparaissant à Outamaro (reprod. dans Kurth).

SHARAKU (vers 1790). ACTEUR DANS UN RÔLE DE FEMME.
Impression polychrome.
Musée des Arts décoratifs, Paris



SHARAKU (vers 1790). ACTEUR EN COSTUME DE NOBLE.
Impression polychrome.
Collection R. Kœchlin, Paris.

Livres en noir et blanc :

Quatre estampes de chansons de théâtre, datent de 1776-1777 et sont signées Kitagawa Toyokira (Catalogue Hayashi, n° 1649) ; son premier livre fut *les Cent ronins*, 20 feuilles, Yedo, 1777;

I. Kibiyoshi (livres jaunes de petit format) de 1780 à 1784, puis de 1788 à 1790 (Cf. Goncourt, p. 171), le premier est *les* 800 *Mensonges de Mampachi*, 29 feuilles Yedo, 1780;

II. Livres du format de la Mangwa, 1787-1790 (Goncourt, p. 174), ainsi qu'un livre de 1802;

III. Livres érotiques, commençant avec le *Yehon mina mezane* (Tout le monde s'éveille), en 1786, en collaboration avec Rantokusai (Shundo), de délicats demi-tons (Cf. Goncourt, p. 263) ; le *Yehon Tamakushige* de 1789, imprimé avec un soin spécial.

D'après une communication personnelle de Kurth, Rantokusai signe en même temps qu'Outamaro sur la page qui précède l'avant-dernière, et seul sur la sixième, tandis qu'Outamaro signe seul la dernière.

Livres en couleurs :

Yehon ginsekai (La Nature argentée), poèmes sur la neige, cinq doubles feuilles avec des figures, d'un très grand charme, avec peu de gradation dans les couleurs, important pour le paysage, 1790;

Yehon kiogetsubo, poèmes sur la lune, 5 doubles feuilles, paysages avec quelques figures, 1789;

Yehon wakayebizu, coutumes du jour de l'an, 5 doubles feuilles avec des figures très animées, exceptionnellement délicat de couleur et parfaitement bien gravé, 1786 (Kurth, pl. 8) ;

Yehon hananokumo, poèmes sur les fleurs de cerisiers (trad. litt. : fleurs des nuages) ;

Yehon matsu no shirabe (L'épreuve des pins), 1795, plusieurs volumes ; dans ce livre, il signe Karamaro, c'est-à-dire le Maro chinois ;

Yehon shikino hama, fleurs des quatre saisons, en 2 vol., 1801 ; dedans un intérieur pendant un orage (Kurth, pl. 37) ;

Fugenzo, promenades pendant la saison des cerisiers en fleurs, 5 doubles feuilles, 1790;

Occupations des femmes selon leur rang, 16 petites feuilles (Collection Duret), Paris.

Son principal ouvrage est :

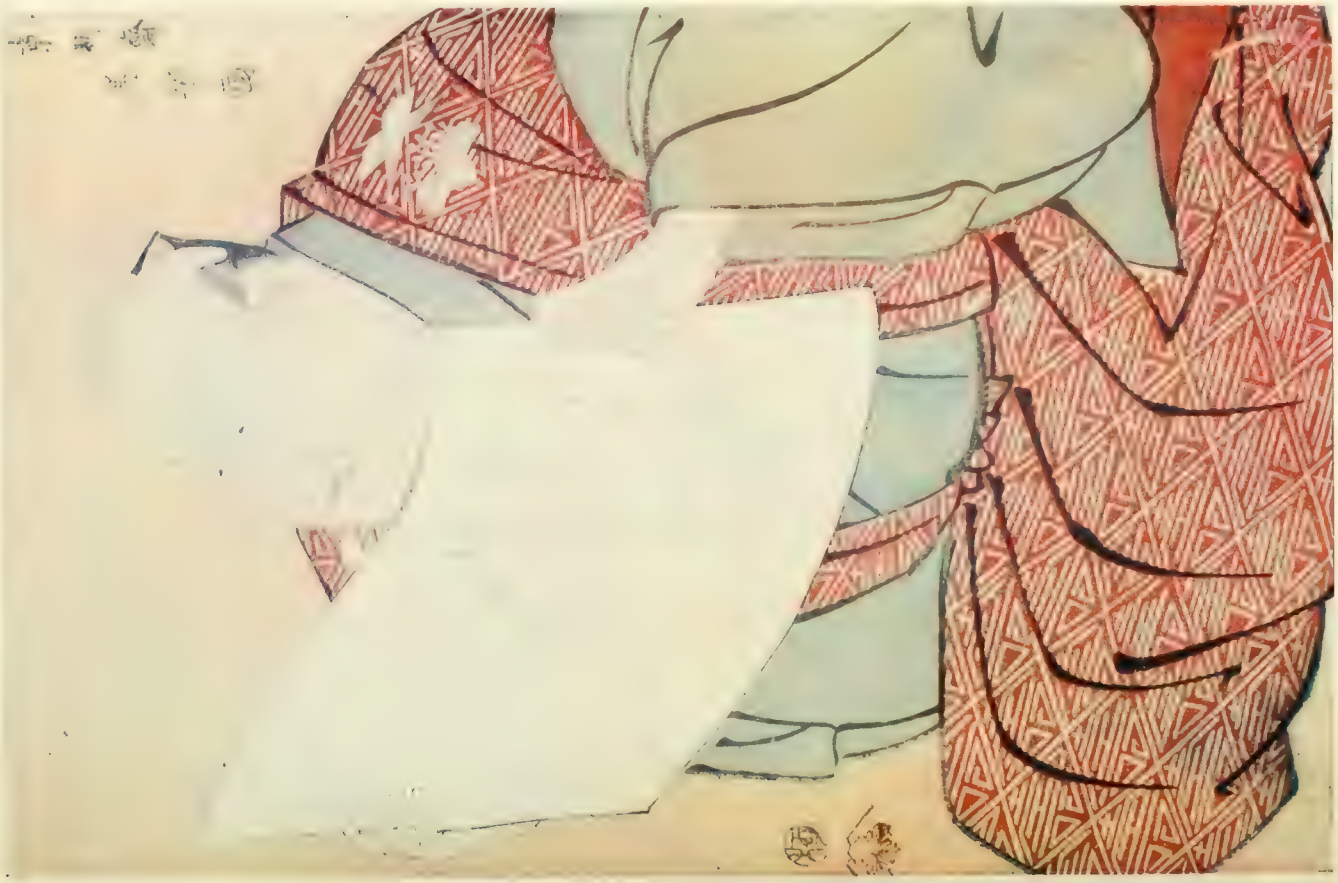
Le *Sciro yehon nen ju gioji*, les événements de l'année dans les maisons vertes, avec l'addition « arbitres des jeux » pour une année ; imprimé en 2 vol. in-octavo pour le jour de l'an 1804 : un volume de 12 feuilles, l'autre de 11 feuilles, riches en figures et pleines de vie, mais un peu sombres de coloris. Quelques exemplaires sont tirés en blanc et noir, et comme l'impression de ceux-ci est beaucoup plus délicate, Kurth (*Outamaro*, p. 124) suppose que les épreuves en blanc et noir formaient la première édition, les éditions postérieures ayant été faites en couleurs pour cacher les défauts des planches. L'ouvrage fut exécuté avec l'aide de ses élèves, Kikumaro, Hidemaro et Takimaro ; le texte, par Jippensha Ichiku. Le titre du premier volume, avec une bordure d'un rameau de pommier en fleurs et un camélia rouge, contient les vers de Sandarahoshi : « O tintante cloche de l'aurore, si tu sentais la tristesse du départ, tu resterais volontiers tranquille plutôt que de redire les six coups ! » La page du titre du second volume est de même ornée de fleurs ; la bordure de l'index représente la porte extérieure du Yoshiwara (1). (Pour la description des feuilles séparées, voir Goncourt, p. 72. Reprod. dans le Catalogue Bing.)

Livre touchant à l'histoire naturelle :

Momochidori kioka awase, les cent crieurs ou pluviers ; la première édition (datant de 1790-1800?), avec 8 doubles feuilles ; la seconde en 2 volumes, avec 15 illustrations ; un des plus beaux livres polychromes, gaufrage très bien employé, entre autre pour les parties des corps des animaux qui sont dans l'eau ; les canards, pigeons, grues, hérons sont excellents ;

(1) Yoshiwara, le quartier des courtisanes de Yedo, fut fondé en 1600 par Shoji Jineymon, près du palais des Shoguns. Après le grand incendie de 1657, il fut transporté à l'endroit actuel, dans la partie nord de la ville, et entouré de fossés. Une seule porte sert d'entrée à ce quartier, qui est divisé en beaucoup de parties par des rues qui s'entre-croisent. Les maisons de thé sont situées le long de la rue principale. Dans les maisons vertes vivaient les courtisanes qui avaient reçu la plus parfaite éducation, comme des princesses, et parlaient un ancien et particulier langage. Chacune de ces *Oiran* avait deux jeunes suivantes, Kamouros ; aussitôt qu'elles atteignaient un certain âge, elles passaient elles-mêmes au rang d'Oiran. Les geishas (joueuses et chanteuses) formaient une classe tout à fait différente et devaient mener une vie honorable.

SHARAKU : Acteur lisant une annonce avant



Mushiyerabi, insectes choisis, 2 volumes, avec 15 doubles feuilles et un titre, 1788 (reprod. dans Gonse, p. 265) ; avec un épilogue de son maître Sekiyen ; les contours ne sont pas noirs, mais de la couleur des objets représentés;

Siohi no tsuto, poèmes sur les coquillages, 8 doubles feuilles, de 1780-1790, commençant avec une promenade sur la plage, finissant avec une partie de Kaiawase (jeunes filles accroupies autour d'un cercle formé de coquillages);

Oiseaux étrangers, 10 feuilles (Collection Gonse);

A un livre de plus grand format appartient probablement un *faucon sur un prunier en fleurs* (Collection Gonse), et une *grue près de son nid, sur une branche de pin* (Collection Bing);

Sept feuilles avec des bouquets de fleurs appartiennent à un livre tiré en noir et blanc (Collection Gillot) ; 2 feuilles séparées (Collection Bing) : deux crabes près d'une plante marine ; une tige de chrysanthème et de la paille de riz. A une série appartiennent : 1° deux caisses à fleurs ; 2° un crapaud avec une branche de lotus dans la bouche ; 3° une tortue avec une branche de lotus dans la bouche ; 4° une divinité tenant un vase de fleurs.

Livres érotiques :

Utamakura, le poème de l'oreiller, 1788; sur la première page, une déesse de la mer ; son plus bel ouvrage en ce genre ;

Yenipon hanafubuki, fleurs tombées, 3 vol., 1802.

Pour le reste, le lecteur peut en référer au Catalogue des œuvres d'Outamaro dans Kurth (*Outamaro*), qui se monte à 530 numéros contre 285 dans Goncourt.

En collaboration avec Shunyei, il publia une série de lutteurs, dans laquelle les couples de spectatrices sont faits par Outamaro. Goncourt (p. 186) cite trois ouvrages d'autres artistes (Hokusai, Toyokuni, etc.), dans lesquels Outamaro fit quelques feuilles séparées. Strange reproduit une femme à mi-corps et une autre femme sous les traits d'une poétesse célèbre. Fenollosa (*Outline*)

reproduit une planche pas très caractéristique ; d'autres sont reproduites dans l'essai de Bing (*Studio*, 1895).

L'élève d'Outamaro, Koikawa Shuntcho, épousa sa veuve, prit son nom et, sous celui-ci, continua l'œuvre de son maître, de 1808 à 1820, avec la même maison d'édition ; après 1820, il signa Kitagawa Tetsugoro (1).

Mais le seul réel successeur d'Outamaro fut, dit-on, Shikimaro, dont nous avons un ouvrage : *Zenzei tagu no kurabe* (?), concours de femmes dans la fleur de leur beauté. Il n'était toutefois pas aussi raffiné qu'Outamaro, ni si délicat dans son coloris (Goncourt, p. 153) ; il est l'auteur d'une série de trois planches représentant chacune une *oiran* dans sa robe de promenade (Catalogue Hayashi, n° 944).

Les élèves d'Outamaro, Mitemaro et Yukimaro, travaillèrent avec lui après 1785 aux livres jaunes ; et Kikumaro, Hidemaro et Takimaro, ses autres élèves, au Yoshiwara depuis 1804.

Kikumaro, vers 1796, employa aussi le nom de Tsukimaro et mourut en 1829 ; un livre de lui parut à Yedo en 1805 (Catalogue Hayashi, n° 1676). Strange nous donne une reproduction de lui (p. 44) : une femme assise préparant le thé. D'autres reproductions sont données dans le Catalogue Hayashi (n°s 936 et 938). Nous avons suivi ce Catalogue en mettant les deux noms au même artiste, tandis que dans la première édition ils paraissaient comme ceux de deux hommes différents (sur l'autorité d'Anderson, Catalogue, p. 363).

(1) Strange, p. 44 ; Kurth, *Utamaro*, p. 49.

SHARAKU (vers 1790). L'HOMME A LA PIPE.
Fond argenté.
Collection Ch. Houdard, Paris.

SHARAKU (vers 1790). DEUX ACTEURS.
Gris, vert et brun, fond argenté.
Collection A. Rouart, Paris.

Le Catalogue Hayashi mentionne les autres élèves suivants d'Outamaro :

Isomaro (n° 945) ; Hiakusai Hisanobu (n° 954) ; Chikanobu (n° 955) et Shintoku (n° 956). Kurth (*Outamaro*, p. 146) suit Strange en y ajoutant Kyosai Chikamaro, qui paraît avoir travaillé dans la manière d'Hiroshige.

Les artistes suivants furent influencés par Outamaro : Bunro, peut-être un dérivé de Buncho (Catalogue Hayashi, n° 946) ; Hayami Shungiosai (Riukoku) (*id.*, n° 947), dont un livre est mentionné par Duret ; et Banki (*id.*, n° 951).

Enfin, comme ayant un rapport immédiat avec Outamaro, il nous faut mentionner Nagayoshi, un excellent et très rare artiste, qui travailla vers la fin du XVIIIe siècle (1) ; il est habituellement appelé, à cause de la lecture chinoise de son nom, Choki. Il fut, dit-on, le camarade d'Outamaro comme élève de Sekiyen, mais probablement influencé par Kiyonaga, de sorte qu'il n'est pas impossible qu'il ait été élève de ce dernier. Il signa d'abord Shiko, puis quelquefois, plus tard, Yeishoshai. Vers 1790, il arriva à son apogée et approcha si près d'Outamaro dans les types que ce dernier faisait alors qu'on les confond parfois ; ses figures de proportions élancées, mais toujours gracieuses, sont caractérisées par un raffinement particulier.

長喜 Naga-yoshi

Il fit surtout des jolies femmes, en pied, à mi-corps et en buste, sur fonds micacés ; et il est aussi remarquable par la beauté et le goût de son coloris. Comme preuve significative de ses

(1) Fenollosa, Catal., n° 303 ; Kurth, *Utamaro*, p. 84 et suiv.

rapports avec Sharaku, il y a une de ses estampes représentant une jeune fille avec un écran de feuille de palmier sur lequel est un portrait de Sharaku (Catalogue Hayashi, n° 923). Plus tard, comme ses moyens diminuaient, il s'attacha à Yeishi.

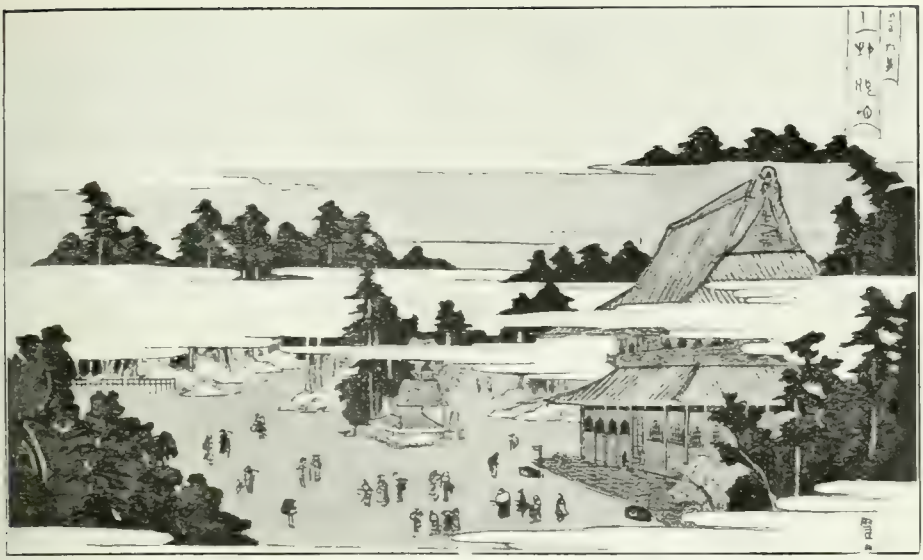
Sa série intitulée *Seiro niwaka zensei azobi* (Amusements des fleurs des maisons vertes), sur fond métallique, a une grande réputation; un livre illustré par lui parut à Yedo en 1795 (nouvelle édition en 1803 ; reprod. dans le Catalogue Hayashi, n°s 925 et 931).

東洲齋寫樂

Toshusai Sharaku

Toshusai Sharaku mérite une mention particulière parmi les graveurs de cette époque. C'est un artiste qui ne travailla, dit-on, que quelques années et produisit dans cette courte période un nombre considérable de portraits d'acteurs, en pied ou en buste, généralement en grand format, et d'un dessin très particulier, bizarre, mais infiniment délicat, et surtout d'une harmonie de tons tout à fait unique (1). Dans son appréciation de cet artiste, Fenollosa reste en opposition complète avec les collectionneurs français; il trouve, ainsi qu'Anderson, que Sharaku dessina moins correctement que ses contemporains, le décrit comme vulgaire et répulsif et reconnaît dans ses types *dégradés* l'effet d'une atmosphère malsaine à laquelle Kiyonaga lui-même, si son activité avait été plus longue, n'aurait pas échappé. Si nous considérons combien cet artiste est complètement et magnifiquement représenté dans les

(1) Anderson, Catal., p. 345 ; Fenollosa, Catal., n° 357; Bing, Catalogue, n° 311.



TOYOHIRO (1773-1828). — LES CLOCHES DU SOIR A UYENO.
Cabinet Royal des Estampes de Dresde.

HOKUSAI (1760-1849). — VOYAGEURS.
Collection R. Wagner, Berlin.

collections parisiennes et surtout dans celle de M. Vever, qui ne possède pas moins de 65 différents Sharaku, et dans celle du comte de Camondo, nous ne pouvons nous empêcher de soupçonner un peu de jalousie dans ce jugement de Fenollosa. L'exagération de l'expression de la physionomie a certainement été beaucoup plus loin chez Sharaku que chez aucun autre artiste ; mais nous ne pouvons dénier que ces traits grimaçants montrent un esprit très supérieur, qui retient l'observateur, ainsi que la grandeur de son dessin et l'extraordinaire sûreté de goût avec laquelle il harmonise d'épaisses couleurs opaques qu'on ne trouve pas ailleurs. Quand il représente des figures entières, il les groupe habituellement par deux sur un dessin ; la chair est généralement laissée sans coloris et ressort suffisamment par le contraste du fond micacé. Kurth (*Outamaro*, p. 82) dit que son nom était Saito Inrobei Kabukido Toshusai Yenkyo Sharaku (Catalogue Hayashi), qu'il débuta par être danseur de Nô chez le daimio de la province méridionale d'Awa, et qu'il publia plusieurs séries de portraits d'acteurs chez l'éditeur Juzabro, en 1790, mais fut forcé de cesser son travail à cause de l'indignation causée par son réalisme.

3° Toyokuni. — Utagawa Toyokuni, dont le vrai nom était Kumakichi, aussi appelé Ichiyosai, vécut de 1769 à 1825, commença à produire vers 1785 et continua jusqu'en 1810 environ. Il devint, vers la fin de la carrière d'Outamaro, son plus notable rival ; bien qu'il n'ait pas la

Uta-gawa Toyo-kuni 歌川豊國

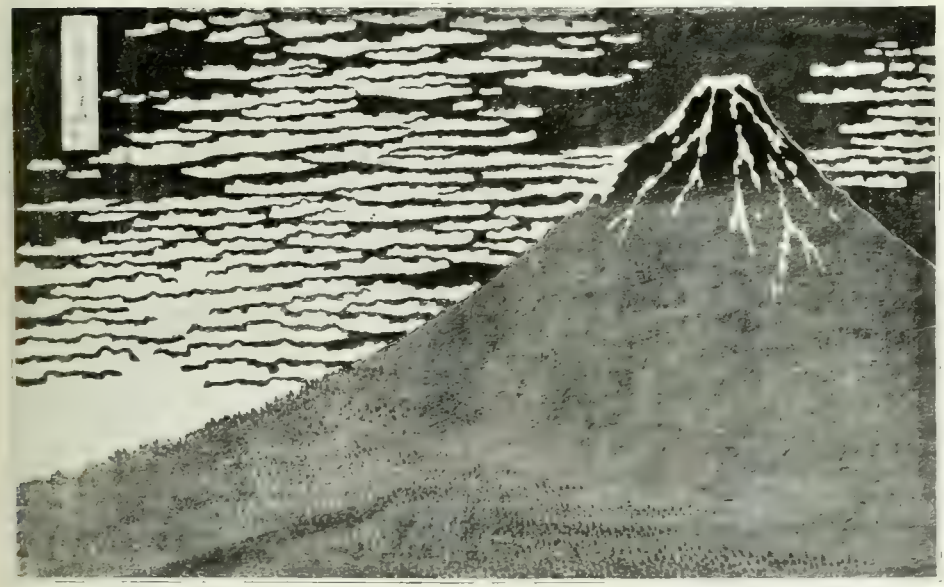
force et l'audace de Yeishi et d'Outamaro, il possède cependant un style très personnel. Il eut une importance particulière pour le développement futur du XIXe siècle en ce qu'il fut le maître de Kunisada, qui plus tard s'intitula Toyokuni II, et de Kuniyoshi, qui, tous deux, dominèrent l'art jusqu'au milieu du XIXe siècle et lui donnèrent son empreinte essentielle.

Toyokuni était le fils d'un sculpteur d'images bouddhiques de Yedo, Kurabashi Gorobei ; il étudia d'abord le style d'Hanabuso Itcho et de Giokusan, mais passa à l'école de Toyoharu, et forma son nom en prenant, comme l'assure Fenollosa (1), une partie de celui du vieux Toyonobu. Il n'eut donc pas besoin, au contraire de Yeishi et d'Outamaro, de se familiariser avec le style populaire, mais fut dès le début élevé dans une conception artistique très proche de celle de Kiyonaga. Toyokuni fut sans aucun doute le plus grand élève de Toyoharu ; il sut très bien disposer ses figures tranquilles, en groupes gracieux ; et, bien que son coloris manque un peu d'originalité, il est pourtant vigoureux et de bon goût.

Lorsque Kiyonaga eut abandonné les représentations d'acteurs, Toyokuni reprit ce genre et commença à dépeindre les acteurs hors de la scène, à des pique-nique sur terre et sur l'eau, ou dans la compagnie de jolies femmes ; mais, comme il traitait ces sujets sans soin, cette branche

(1) Anderson, Catal., p. 348 ; Strange, p. 47 ; Fenollosa, Catal., nos 337-356 ; Bing, Catal., no 199 ; Catal. Goncourt, no 1283 ; Catal. Burty, no 258 ; Goncourt, *Outamaro*, p. 187, 103. — Les dates biographiques ont été corrigées d'après le Catal. Hayashi.

HOKUSAI 1760-1849 — LA VAGUE. DES 36 VUES DU FUJI
Musée du Louvre



HOKUSAI 1760-1849 — LE FUJI PAR UN BEAU TEMPS D'ÉTÉ. DES 36 VUES DU FUJI
Collection R. Kœchlin, Paris.

d'art tomba pour l'instant en décadence, jusqu'à ce que ses élèves l'aient reprise avec une nouvelle énergie. Son style fut à son apogée vers 1789 et rappelle celui de Kiyonaga; l'influence européenne que l'on remarquait déjà dans Toyoharu, son maître, peut aussi être notée dans ses œuvres; dès 1795, il commença à se rapprocher du style d'Outamaro, et, vers 1800, ses personnages atteignirent aussi une longueur impossible. Enfin il développa par la suite, en rivalité avec Outamaro, un style particulièrement anguleux, qui atteignit son plus haut point en 1804 et le montre, même en comparaison avec son premier modèle, Kiyonaga, comme un artiste tout à fait indépendant et d'une grâce austère particulière. Excepté pendant la période où il fut, lui aussi, incapable de résister au goût universel pour l'exagéré, il garda toujours un certain degré de naturel, et, lorsqu'il apparaît maniéré, cela est dû, en général, aux attitudes affectées des acteurs de l'époque; plus tard, toutefois, ses œuvres devinrent plus grossières. Il fut probablement le premier à se servir du rouge violacé, qui introduisit une teinte voyante inconnue jusque-là dans la gravure japonaise. Il ne put cependant pas employer des couleurs d'aniline, car celles-ci ne furent mises sur le marché par Perkins qu'en 1856 et n'atteignirent pas le Japon avant 1860. Et pourtant l'extrême clinquant qui apparaît vers la fin du XVIIIe siècle est un élément étranger et marque l'abandon, peut-être sous l'influence de la Chine, des anciennes traditions japonaises. C'est seulement

parce que cette délicate et brillante couleur, qui modifie aussi les jaunes et les bleus, n'a gardé sa fraîcheur originale que dans très peu d'épreuves, que nous ne la reconnaissons pas tout de suite comme un trait caractéristique de cette période.

Immédiatement après que Toyokuni se fut retiré, son élève Kunisada, vers 1810, lui succéda, d'abord sous son propre nom; vers 1844, toutefois, c'est-à-dire longtemps après la mort de son maître, il prit le nom de Toyokuni II.

Un portrait de Toyokuni se trouve sur la dernière page (1) du *Fuzoku komeidan* (anecdotes de gens célèbres), de Kuniyoshi, deux petits volumes, en blanc et noir (Kioto, 1840).

Comme Hokusai, dont il fut contemporain de la première période, Toyokuni illustra des romans de Kioden, Bakin et autres ; avec Kunimasa, il publia, vers 1790, une série d'acteurs pour laquelle Outamaro dessina le titre; en 1801, il publia seul une collection de portraits d'acteurs, de petit format, qui peut être considérée comme sa meilleure œuvre; puis, en 1802, parurent les estampes de femmes de toutes les classes. A part ses triptyques, la délicieuse estampe en dix petites feuilles faites pour être collées côte à côte et représentant une averse qui oblige une foule de gens à se réfugier sous un arbre gigantesque est particulièrement célèbre. Ses paysages sont rares.

Il fit aussi des fleurs sur un grand surimono

(1) Reprod. dans le Catal. Burty, n° 65.

oblong. Reproductions dans : Strange (pl. V), scène de jardin, du début; (p. 48), un acteur ; sur la même page, une femme mettant à l'eau un petit bateau nous rappelle Outamaro ; Gonse (Ill., p. 42), des courtisanes dans un bateau (partie d'un triptyque) ; Fenollosa (*Outline*) reproduit une estampe de son déclin.

De ses triptyques, citons :

Scène de neige, une dame noble avec sa petite fille faisant des boules de neige, daté par Fenollosa (n° 348) de 1798 environ, peut-être sa plus belle œuvre en ce genre ;

Dame noble à cheval avec des serviteurs, le Fuji au fond ; très belle composition, très atténuée de tons : jaune, violet, noir et un peu de vert ;

Le gué, dame noble portée en palanquin par huit hommes ;

La rafale ;

Femmes figurant les dieux du bonheur dans un bateau dont la proue est en forme de coq blanc.

Acteurs et femmes dans un bateau sur la rivière, daté par Fenollosa (n° 353), vers 1805 ;

Blanchisseuses au tourbillon ;

Coup de filet sur la plage ;

Le bain, d'après Fenollosa (n°s 351 et 352), vers 1803 ;

Les berges de la Sumida et le pont Riogoku ;

Une boutique d'éventails, devant un petit garçon jouant avec cinq petits chiens, daté par Fenollosa de 1789 environ (n° 338) ;

Le rêve du rat, d'après Fenollosa, vers 1794 ;

Trois acteurs (Catalogue Duret, n° 91) ;

En collaboration avec son élève Toyohiro : *Scène dans le jardin d'un temple*, daté par Fenollosa de 1800 environ (n° 342);

Pentaptyque : *Rue principale du Yoshiwara au temps des cerisiers en fleurs*, daté par Fenollosa (n° 341) de 1792 environ.

Séries de feuilles :

L'averse, 10 petites feuilles ; parmi ceux qui se réfugient sous l'arbre géant, au milieu du long dessin, sont : un jeune noble avec un faucon, une jeune fille essayant de couvrir ses cheveux, une

blanchisseuse, un homme avec un singe, un porteur de fagots, et plusieurs aveugles qui sont tombés dans leur hâte (Catalogue Bing, n° 208) ;

Vues des environs de Yedo, 8 feuilles in-quarto, datant du début du siècle (Catalogue Leroux) ;

Les six rivières Tamagawa, dans des ronds, à peine coloriées ;

Les six poètes célèbres, par paires ;

Courtisanes sous les traits de Komachi, 7 feuilles de moyen format.

Livres illustrés :

Haiyu raku richutsu (?), portraits d'acteurs de Yedo, en collaboration avec Kunimasa, vers 1790 ; le titre, par Outamaro, représente les instruments de danse de Nô ; par lui aussi, un acteur assis et regardant trois femmes quittant le théâtre ;

Yakusha konotegashiwa, collection d'acteurs célèbres, 2 petits vol., Yedo, 1801, peut-être sa meilleure œuvre ;

Yehon imayo sugata, les manières du temps présent, femmes de toutes les classes, 2 vol. en couleurs, 1802 ; dans le premier, les femmes respectables ; dans le deuxième, celles du Yoshiwara.

Toyokuni toshi damafude, rappelant la Mangwa d'Hokusai ;

Yehon Yedo no mizu, Yedo, 3 vol., blanc et noir ;

Yobo shashin sangai kio, récréations d'acteurs, Yedo, 1801, 2 vol. excellents de coloris ;

Bakino, comparaisons des théâtres avec des endroits fameux ; 1800, 2 vol. humoristiques ;

Histoire de la princesse Sakura, roman de Kioden, Yedo, 1806, 5 vol. ;

Yakusha awase kagami, acteurs, Yedo, 1804.

En collaboration avec Shunyei, il publia un ouvrage à Yedo en 1806 ; avec Toyohiro : *Otagio kanoko*, 12 planches en couleurs, Yedo, 1803.

Son meilleur élève fut son frère Toyohiro, qui se développa d'une manière particulière et eut plus tard le privilège d'être le maître du grand paysagiste Hiroshige.

HOKUSAI — OISEAU ET FLEURS. *De la petite série de fleurs.*

British Museum

芍藥 カナアリ
子葉楊柳煙
妻深霧雨花
王十朋

Deux autres des élèves de Toyokuni, Kunisada (plus tard Toyokuni II) et Kuniyoshi, dont nous parlerons plus loin, atteignirent tous deux la plus grande célébrité.

Toyokuni eut aussi comme élèves, à ses débuts : Kunimasa (Cf. ci-dessus) et Kuniyasu (Catalogue Hayashi, n° 1092), qui fit surtout des acteurs, mais dont les œuvres sont rares. Kunimasa vécut de 1773 à 1810 ; il signa aussi Ichiyusai (reprod. dans le Catalogue Hayashi, n° 1088). Duret mentionne (n° 267) un de ses livres. Son fils Naajiro fut aussi son élève ; il prit également le nom de Toyoshige, mais plus tard reprit celui de son père, de façon à être soigneusement distingué de Toyokuni II ; il signe quelquefois Gosotei Toyokuni ; son style fait plutôt penser à celui de Yeisen qu'à celui de son père.

歌川豊廣 Utagawa Toyohiro

Utagawa Toyohiro, appelé aussi Ichiriusai, le frère de Toyokuni, était son élève, mais aussi en même temps celui de Toyoharu (1). Il naquit en 1773 ; son nom ordinaire était Okajima Tojiro (Catalogue Hayashi, n° 1051) ; il commença sa carrière vers 1790, nous rappelant au début Shunsho, puis, en 1800, collaborant avec Toyokuni. Dans les vingt premières années du XIXe siècle, il illustra beaucoup de livres, dans lesquels il approcha un peu du style d'Hokusai. Il mourut en 1828 ; son élève fut Hiroshige, qui s'appela aussi Ichiriusai.

(1) Catal. Anderson, p. 347 ; Id., *Japanese Wood-Engraving* ; Catal., Fenollosa, nos 344a, 350 ; Catal. Burty, n° 182 ; Catal. Bing, n° 183.

Ses principales feuilles séparées sont :

L'enlèvement d'Otoku par Fukusuke, moyen format ;
Une jeune fille dans la neige, datée par Fenollosa (n° 350), de 1801 environ, son œuvre la plus belle et la plus caractéristique ;
Acteur dans le rôle d'un Kashira, avec un grand parapluie ;
Branche de fleurs avec un panier d'osier sur une étagère de laque.

Triptyques :

Cueillette des Kakis en présence d'un jeune prince, tons foncés ;
Souper sur une terrasse en face de la rivière ;
La traversée dans un bac contenant plusieurs aveugles.

Livres illustrés :

Kengu irigomi sento shinwa (?), 1802, blanc et noir ;
Fuku nezumi Shiriwo no Futozawo (l'heureux rat), 1804, en couleurs ;
Sunden jitsujitsuke (?), roman de Bakin, 1805, 5 vol., blanc et noir ;
Katakiuchi sembonzakura, histoires fantastiques, 1809, blanc et noir ;
Tosei shoriu ika bonedzu, bouquets, excellent de dessin et de couleur ;
Duret mentionne des ouvrages de lui (n°s 219 et suiv.) de 1793 et 1807 ;
Reproductions dans Anderson (*Japanese Wood-Engraving*, n° 22) et Strange (p. 46).

D'autres élèves de Toyokuni sont mentionnés par le Catalogue Hayashi : Kuninaga (n° 1090), Kunimitsu (n° 1091), Kuninao (n° 1093), Utagawa Yoshimaru (n° 1096). Utagawa Toyomaru est mentionné comme ayant fait des acteurs vers 1800 (Catalogue Bing, n° 233) : un livre illustré

HOKUSAI (1760-1849). — GRUES DANS LA NEIGE.
Collection H. Vever, Paris.

par lui parut à Yedo en 1798 (reprod. dans le Catalogue Hayashi, n° 1052). Sekko (Catalogue Gillot) et Raisen (Catalogue Gillot, une estampe avec deux dates) travaillèrent à la même époque que Toyomaru.

CHAPITRE VIII

HOKUSAI

Hokusai est en Europe le plus populaire de tous les artistes japonais, et, pendant longtemps, les Européens le regardèrent même comme le plus grand d'entre eux. Il joua un rôle important dans l'histoire de la gravure japonaise, à la fois par la particularité de son talent et par l'influence qu'il exerça pendant une vie longue et laborieuse ; néanmoins, il ne parvint pas à égaler les maîtres du XVIIIe siècle. C'est justement cette particularité nouvelle, ce réalisme sans style, c'est-à-dire sans la subordination de l'observation de la nature à une conception plus hautement artistique, qui le fait paraître plus familier à l'œil européen ; mais c'est aussi ce qui lui attira le dédain de son pays, dédain dont il eut à souffrir toute sa vie.

Nous ne voulons prendre parti ni pour ni contre ; considéré au point de vue européen, Hokusai montre certainement une richesse d'invention, une acuité d'observation et une sûreté de touche dont on trouverait difficilement l'équivalent ; et même, au point de vue japonais, nous devons admettre que, pendant les premiers temps de son activité, de 1790 à 1805 environ, il se tint honorablement à côté de Yeishi, Outamaro et Toyokuni, produisant des œuvres gracieuses

et d'un cachet original ; quant à ce qu'il créa plus tard, pendant sa meilleure période, de 1815 à 1835 environ, ses paysages, animaux et natures mortes, surpassent tout ce qui a été produit en ce genre, n'importe où, au XIXe siècle. Pour dire vrai, toutefois, il ne s'aventura jamais à des représentations d'un style noble et grand et d'un art élevé, et cela seul suffit à lui assigner un rang inférieur aux yeux des Japonais, qui ne trouvent pas que l'humour et l'esprit soient une compensation aux défauts de beauté et de forme. La culture littéraire ne semble pas, non plus, avoir été son fort, et comme ses qualités sont des dons tout à fait naturels, il resta ainsi jusqu'à la fin de sa vie un artisan (1). Pendant une activité de plus de soixante ans, car il mourut en 1849, âgé de quatre-vingt-dix ans, il produisit, croit-on, quelque trente mille dessins et illustra environ cinq cents volumes.

Katsu- 葛 shika 飾 Hoku- 北 sai 齋 Shun- 春 ro 朗

Katsushika Hokusai naquit à Yedo, le 5 mars 1760, et fut adopté dans sa petite enfance par Nakajima Ise, fabricant de miroirs du clan des Tokugawa, qui vivait dans le faubourg fleuri de Honjo, sur la rive la plus éloignée de la Sumida, dans le district de Katsushika (2). A l'âge de douze ans, il fut mis en apprentissage chez un libraire ; puis, dès l'âge de quatorze ans, il étudia la gravure, devint, en 1779, élève de Shunsho et

(1) Cf. le jugement juste, bien qu'en somme défavorable, de Binyon.

(2) De Goncourt, *Hokusai*, Paris, 1896 (contenant la biographie de l'artiste extraite de l'*Ukiyoye-ruiko*, p. IX, qui, toutefois, a besoin de rectifications fréquentes). — S. Bing, "La jeunesse d'Hokusai", dans la *Revue Blanche*, X, 310 (n° 68, 1er avril 1896). — Anderson, Catal., p. 350-357 ; Fenollosa, Catal., nos 358-388 ; Strange, p. 60 ; Brinckmann, p. 241-272. — Duret, *Critique d'avant-garde*, p. 191-209 et ailleurs. — L'année de sa naissance est prise dans Revon. — Fenollosa (*Outline*, p. 45) donne une bonne appréciation de cet artiste.

signa Katsukawa Shunro. Il fit des acteurs et des scènes de théâtre; illustra depuis 1781 beaucoup de petits livres populaires appelés *kibiyoshi*, d'après leur couleur jaune, mais fut obligé de quitter son maître en 1786. D'après Bing, il alla alors chez Kano Yusen, qu'il dut bientôt quitter aussi. Entre 1786 et 1788, il employa le nom de Gummatei. Depuis 1789, il composa lui-même beaucoup de romans et d'histoires populaires, qu'il illustra en même temps, et fut aussi, dit-on, un adepte des formes populaires de la poésie.

Il illustra en 1792 l'histoire du moineau à la langue coupée, signant encore Shunro, mais non Katsukawa. L'année suivante, il signe alternativement : Mugura (au lieu de Katsukawa) Shunro ; Toshu, autrefois Shunro (d'après Bing, comme élève d'un certain Torin); Tokitaro Kako (dans deux livres environ 1798-1801, Duret, nos 283 et 287, et sur les huit vues de la mer d'Omi représentées par des femmes) ; et Sori (comme élève du peintre Tawaraya Sori, auquel il avait succédé en 1795), nom qu'il céda plus tard à son élève Soji. Il signa Tawaraya Sori, Hiakurin Sori et Hokusai Sori (Catalogue de Tokio, p. 101), et sous ce nom publia un livre en 1803 (Catalogue Hayashi, n° 1771) et une série de beaux paysages en grand format oblong (1). Son libraire, à cette

菱川宗理 Hishikawa Sori

(1) Fenollosa (Catal., n° 359) cite un certain *Hishikawa Sori*, mais ne décide pas si ce fut, comme il le croit, un artiste distinct ou seulement une des nombreuses métamorphoses d'Hokusai. De cet Hishikawa Sori, il nous est parvenu quelques très belles illustrations en couleurs de Poèmes sur les Artisans, 30 feuilles en petit in-folio. Comme les estampes signées Sori sont aussi belles que n'importe lesquelles d'Hokusai, on peut fort bien les lui attribuer, comme le fait le Catalogue Hayashi (n° 1205).

époque, était Yeirakuya Toshiro, de Nagoya, qui avait une succursale à Yedo. Avant la fin du siècle, il se servit aussi du nom de Tokimasa Taito (et non Tatsumasa Raito, comme le dit Anderson dans son Catalogue), qu'il porta encore plus tard, comme le prouvent un *Santei gwafu* de 1816 et le *Hokusai gwashiki* de 1818 (1).

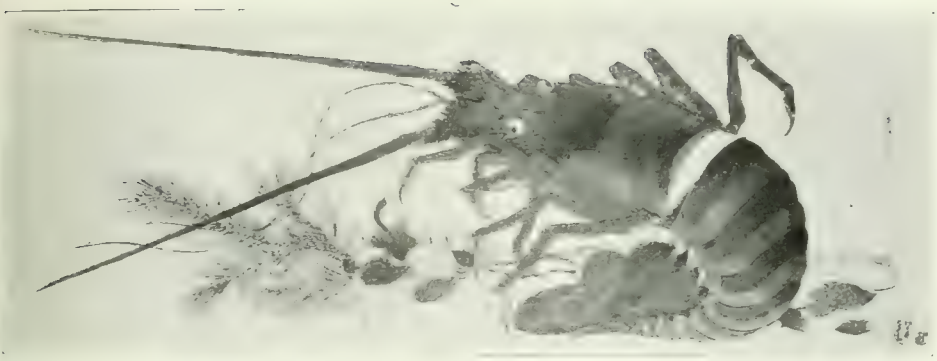
Tai- 戴 to 斗

En 1797, il illustra des livres en collaboration avec Yeishi, Shighemasa et d'autres ; en 1798, il publia avec eux et Outamaro un ouvrage, *Dantoka* (?) (chants de danses d'hommes). De la même année est datée la préface de l'ouvrage *Onna niobo sanjurokkasen*, les trente-six poètes, imprimé en 1801, pour lequel Hokusai dessina le titre, et Yeishi les autres feuilles. Ici, il se sert déjà du nom d'Hokusai, qu'il prit, croit-on, comme gage de sa grande piété pour le dieu Hokushin Mioken, et qui paraît pour la première fois en 1790, dans le *Mitate shushingura*. Anderson, cependant, en fait remonter l'origine à son "atelier du Nord", comme probablement l'artiste désignait sa demeure, d'après sa situation. Il signe généralement Katsushika Hokusai d'après le district de ce nom où il avait grandi ; à partir de 1800, il signa souvent Gwakiojin Hokusai, ce qui veut dire "Hokusai fou de dessin".

Après avoir, vers 1820, donné son surnom Taito à son gendre Shighenobu (ou à un élève du nom de Kameya Kisaburo), il signa souvent Iitsu (qui, lu en japonais, est rendu comme son par *Tamekasu*).

I- 為 itsu 一

(1) Un certain Katsushika Taito, dont plusieurs estampes sont citées dans le Catalogue Hayashi (nos 1240 et suiv.), et qui est l'auteur d'un ouvrage illustré : *Fleurs et oiseaux*, qui parut en 2 volumes, à Osaka, 1848-1849 (*Id.*, no 1785), fut probablement un tardif élève d'Hokusai (mais cf. aussi après Shighenobu).



HOKUSAI (1760-1849). — LANGOUSTE ET BRANCHE DE PIN.

HOKUSAI (1760-1849). — LES LYS.
Fond bleuté.
Collection H. Vever, Paris.

Pendant les vingt dernières années du XVIIIe siècle, Hokusai subit l'influence des maîtres les plus divers. Tout d'abord celle de Shunsho, sous laquelle il produisit, dès 1778-1779, une série de portraits d'acteurs ; puis il imita ensuite les guerriers de Shunyei et les paysages de Toyoharu ; Shighemasa l'influença aussi. Bing, toutefois, donne plus d'importance à l'action qu'eut sur lui Kiyonaga, le plus grand maître de cette période ; dans le style de ce dernier, il fit un Kintoki tenant un ours dans ses bras, tandis qu'un aigle est perché sur son épaule, ainsi qu'un triptyque de scènes de l'histoire des fidèles ronins. Ses lutteurs datent de 1790-1791.

Il apprit de bonne heure de Shiba Gokan les règles de la perspective, qu'il appliqua parfois mais pas toujours. Une série de douze paysages, 1796, porte déjà une signature horizontale, dans la manière européenne ; une série de huit vues du lac Biwa montre aussi chez lui l'influence occidentale.

En plus de ses nombreuses illustrations de livres, il produisit, vers la fin du siècle, quatre séries des stations du Tokaido, suivies par une cinquième en 1801 ; la plus belle de ces séries est celle en forme de petits surimonos oblongs, ainsi que celle en hauteur, exécutée au même moment ; puis plusieurs séries traitant de l'histoire des ronins, une de forme horizontale, 1798 (reprod. dans Strange, p. 64) ; une deuxième série de 11 feuilles horizontales, ainsi que deux séries, de 12 feuilles chacune, en forme verticale. La grande feuille oblongue, si belle, le bac, est

placée par Fenollosa (n° 363) vers 1798, quand l'influence d'Outamaro sur lui était très visible, surtout en ce qui regarde l'extrême sveltesse des figures. Mais il se distinguait favorablement de ses contemporains par une saine largeur de traitement, qu'il perdit ensuite.

Sa période d'apogée se place vers 1800 ; il avait acquis autant d'habileté dans le paysage que dans le dessin de figures ; ses personnages, minces et élégants, se meuvent avec une grâce et une aisance consommées sur les berges idylliques des nombreuses petites rivières de Yedo, dans toutes les saisons et à toutes les heures du jour ; son coloris est sévère, simple et presque sombre, avec une prédilection pour le vert, le violet ou le bleu foncé et le jaune et le gris, de même que Yeishi.

Mais l'année 1800 fut pour lui particulièrement fertile en surimonos ; il exécuta le premier de ceux-ci vers 1793, sous le nom de Mugura Shunro ; et sa production en ce genre alla en augmentant jusque vers 1804. En plus de deux petits volumes *Itakobuski*, ou *Chorai zekku*, chants d'amour, 1801, en 2 volumes, et le *Yehon Chushingura*, histoire des ronins, 1802, en 2 volumes, il fit pendant cette période ces séries de vues de Yedo qui l'ont rendu si populaire : le *Yehon azuma asobi*, 1799 (en couleurs, en 1802), le *Toto meisho ichiran*, 1800 (dans la deuxième édition de la même année : *Toto shokei ichiran*), et le *Sumidagama riogan ichiran*, 1804. De cette époque aussi date l'estampe extraordinairement large qui montre les deux rives de la Sumida vues

d'un des ponts qui les relient. En 1804, parut encore un de ses plus beaux ouvrages, le *Yama mata yama* (montagnes et encore des montagnes), vues prises de la baie de Yedo, en 3 volumes.

De 1805 à 1817, il s'adonna surtout à l'illustration de romans, principalement de ceux de son ami Bakin, avec qui il se brouilla plus tard.

Il en illustra particulièrement un grand nombre en 1807; en effet, parut cette même année la première partie, comprenant 10 volumes, de l'ouvrage en 90 volumes : *Shimpen Suikogmaden*, ou *Suiko den*, nouvellement illustré, histoires de voleurs, dont le texte fut écrit d'abord par Bakin, puis ensuite, pour les derniers 80 volumes, par Ranzan ; nous verrons que Hokusai, après avoir délaissé l'illustration, s'y remit vers la fin de sa carrière, à partir de 1845.

Une date importante dans sa vie est celle de 1812, année qui vit la production du premier volume de sa célèbre *Mangwa* (croquis de fantaisie), suivi dans les années suivantes par 13 autres volumes.

Dans ces rapides croquis, qui comprennent le cercle complet de la vie journalière, de la légende et de l'histoire, aussi bien que de la nature, exécutés avec le plus grand brio, et montrant une extraordinaire maîtrise de l'anatomie, Hokusai créa une œuvre qui s'éloignait largement de tous les précédents efforts des Japonais et poursuivait un but semblable à celui de l'art européen. Une abondance infinie d'observations caractérise cet ouvrage, mais il n'a pas essayé de les coordonner. Bien que ces croquis puissent offrir aux Européens beaucoup de nouvelles idées, l'art du

Japon, qui ne cherche à progresser que par la force et l'individualité du style, ne pouvait en tirer que peu d'inspiration. Mais l'habileté incessante, l'inépuisable pouvoir créateur et l'imperturbable bonne humeur de l'artiste soulèvent constamment notre admiration. Madsen (p. 117) cite comme un exemple caractéristique le danseur du troisième volume de la Mangwa, qui est représenté dans trente différentes postures sans que sa tête soit une seule fois visible (1). Dans la première édition, ces feuilles, teintées en noir, gris et rouge clair, sont d'une extraordinaire acuité; il y a aussi, dit-on, des retirages en noir et rouge seulement.

Avec cet ouvrage, Hokusai commença la série de publications relatives à l'instruction du dessin; il est donc probable qu'à cette époque il atteignit une réputation spéciale comme professeur; jusqu'en 1823, se suivirent rapidement divers ouvrages de ce genre. Dès 1812, parut le premier volume du *Riakugwa hayashinan* (leçons rapides de dessin abrégé), suivi en 1814 par le second; un troisième parut sans être daté; dans le premier, tous les objets sont reproduits par des segments de cercle et aussi en partie par des carrés; dans le second, Hokusai se dépeint lui-même tenant ses pinceaux avec les deux mains, dans sa bouche, et avec ses deux pieds (reprod. par Goncourt, dans la *Gazette des Beaux-Arts*, t. XIV, 1895, p. 441); dans le troisième, les dessins sont amenés à la forme d'idéogrammes.

(1) Pour la description détaillée du contenu des 14 volumes, cf. Brinckmann, p. 244.

En 1813, parurent ses études d'après nature, *Shashin gwafu*, 15 feuilles polychromes, de sujets variés, en moyen format horizontal, généralement réunies en deux albums, un de ses meilleurs ouvrages (reprod. dans Perzynski, n° 20) (1).

De 1816 date le *Santai gwafu* (album des trois différentes formes de dessin), signé Taito, en deux tons, de format moyen. En 1817-1819 parut, en 2 volumes, le *Yehon hayabiki* (revue rapide de l'art du dessin) : sur chaque feuille, environ 50 ou 60 personnages au trait, les têtes généralement simplement indiquées par un ovale, pour prouver qu'une figure peut être dessinée sans traits. En 1813, le *Hokusai gwakio* (miroir des dessins d'Hokusai), grand format (appelé dans la seconde édition : *Denshin gwakio*) ; ainsi que le *Shashin gwafu* de 1814, le principal ouvrage de ce genre. En 1818, *Hokusai gwashiki* (méthode de dessin d'Hokusai, signée Taito, publiée avec l'aide de ses élèves). Dans cet ouvrage, Hirata, l'auteur du texte, remarque : " Hokusai est incomparable; tandis que tous ses prédécesseurs étaient plus ou moins les esclaves des traditions classiques et des règles acquises, lui seul émancipa son pinceau de toutes ces entraves et dessina d'après les inspirations de son cœur. N'importe ce que ses yeux, dévoués à la nature, absorbent en eux, il le rend avec vérité et précision. " En 1820, *Hokusai sogwa* (grossiers dessins), Yedo, en blanc et noir; enfin en 1823 le *Ippitsu gwafu* (croquis d'un

(1) Décrit par Goncourt, p. 136. Siebold en a, paraît-il, rapporté quatre exemplaires, qui se trouvent maintenant dans les bibliothèques de Paris, Vienne, La Haye et dans la Collection Gonse.

seul coup de pinceau), léger coloris, format moyen.

Il fit aussi une série de caricatures extrêmement vives, dans un petit format oblong, qui sont imprimées en deux différents gris et une teinte de chair, et par là appartiennent probablement à l'époque des *Cent vues du Fuji*.

Ses épreuves en bleu foncé sont particulièrement délicates. En 1848, parut le *Yehon Saishikitsui*, traité sur le coloris, en deux volumes. Hokusai en avait promis un troisième, mais ne put pas le finir.

Les gigantesques peintures qu'il avait coutume de faire pour étonner ses admirateurs appartiennent probablement à la période de sa grande activité comme professeur. Dans le célèbre épilogue pu premier volume des *Cent vues du Fuji*, 1834, il darle de son propre développement artistique, uisant que, dès sa sixième année, il sentit l'impulsion de dessiner les formes des choses ; quand il eut environ cinquante ans, il avait déjà publié dn nombre incalculable de dessins, mais n'était pas satisfait de tout ce qu'il produisit avant sa soixante-dixième année (1830). Ce ne fut qu'à l'âge de soixante-treize ans qu'il commença à comprendre la vraie forme et nature des oiseaux, des poissons et des plantes ; par conséquent, il espérait faire de grands progrès à l'âge de quatre-vingts ans et pénétrer à quatre-vingt-dix ans dans l'essentiel de toutes choses. Alors, vers cent ans, il atteindrait sûrement un état encore supérieur, et, s'il pouvait arriver à l'âge de cent dix ans, chaque petit point et chaque ligne seraient vivants (1).

(1) Brinckmann, p. 203.

HOKUSAI (1760-1849) — HALTE A L'AUBERGE
Collection G. Marteau, Paris.

Dès sa quatre-vingtième année, il mentionna son âge sur ses œuvres. Vers 1820, il avait déjà instruit un nombre considérable d'élèves, dont beaucoup se firent un nom et, comme Gakutei et Hokkei, réagirent sur le style de leur maître; nous en avons une preuve dans les surimonos, qu'il fit de nouveau à cette époque, les rendant particulièrement riches et variés en employant d'innombrables couleurs métalliques.

De même qu'il développait encore, sans cependant atteindre ses grands prédécesseurs comme style, ce sens de la vie naturelle dans les représentations de plantes et d'animaux, qui reprenait depuis le dernier quart du XVIIIe siècle et avait été surtout cultivé par Outamaro, Hokusai donna aussi la preuve de sa susceptibilité aux tendances du temps dans les nombreux paysages qu'il fit, depuis 1820 surtout. Avec Hiroshige et Kunisada, il forme la constellation artistique qui proclame la renaissance, à cette époque, d'un sentiment pour la nature, et représente la dernière élévation caractéristique de l'art japonais.

Après le paysage aux " cent ponts ", très grande feuille de 1823, suivirent, jusqu'en 1829, les célèbres *Trente-six vues du Fuji*, le volcan de 3729 mètres de haut, qui, à l'ouest de Yedo, forme point de repère et peut être regardé comme une caractéristique du pays. Dans cette série, imprimée surtout en bleu, vert et brun, de format moyen et oblong, qui fut graduellement augmentée jusqu'à 46 feuilles, il nous montre la puissante montagne, tantôt près, tantôt loin, à des heures et à des saisons variées, avec un premier plan

toujours changeant qui diffère dans chaque épreuve et éveille par lui-même notre intérêt ; parfois la montagne n'apparaît que comme un point vague ; mais cependant elle est toujours indispensable à l'effet général (1).

Vers 1827, parurent le *Shokoku takimeguri* (cascades), 8 feuilles verticales ; et, en 1827-1830, le *Shokoku meikokiran* (ponts), 11 feuilles oblongues similaires comme exécution aux *Trente-six vues du Fuji*. Enfin, en 1834-1835, il publia ses *Cent vues du Fuji*, ouvrage plus petit, tiré en blanc et noir (dans la seconde édition, un léger ton de bleu est ajouté), qui, bien qu'inférieur en puissance aux *Trente-six vues du Fuji*, produites dix ans auparavant, contribua, par l'extraordinaire richesse de l'invention, presque autant que la *Mangwa*, à la popularité du maître (2). Il exécuta aussi quelques paysages dans le goût hollandais (européen).

Vers 1828, il se remit avec une nouvelle vigueur à l'illustration de livres ; nous avons de cette époque un ouvrage érotique excellent d'impression : *Kinoye no Komatsu* (les Jeunes Pins), en 3 volumes, de format moyen ; puis le *Yehin teikinorai* (correspondance illustrée à propos du jardin familial), système d'éducation, en 3 volumes, de format moyen, un de ses plus beaux ouvrages, 1828. De plus, les 5 feuilles d'apparitions, d'un effet saisissant, intitulées *Hiaku monogatari*

(1) Cf. la description de chaque feuille dans Goncourt, p. 162 Fenollosa (n° 382) mentionne l'épreuve du bateau comme peut-être la plus originale et celle qui fait le plus d'impression. Reprod. en couleurs dans Perzynski (p. 16, 64, 80) ; en noir et blanc (*id.*, n°s 52-61). Cf. aussi *id.*, p. 77 et suiv.).

(2) Madsen, p. 129 ; Brinckmann, p. 258 ; Goncourt, p. 208.

(les Cent contes), 1830 ; de la même époque environ, les 10 grandes feuilles *Shika shashinkio*, portraits de poètes, excellentes et très rares (Goncourt, p. 185) ; 5 feuilles d'animaux, signées Hokusai Iitsu (Goncourt, p. 188) ; les dix grandes planches de fleurs, en format oblong, excellentes de style (Goncourt, p. 190) ; 10 feuilles un peu plus petites de fleurs ; de plus, le coq, la poule et les poussins, une des plus grandes estampes connues, 45 centimètres de haut sur 60 centimètres de large (Collection Bing) ; et dans un même style, la danse de Nô (Collection Vever), 40 centimètres sur 51 centimètres, et le kakemono avec les acrobates arrangés en pyramide (même Collection).

Dans son meilleur style est le *Toshisen yehon*, de 1833 (et 1836), en blanc et noir (poèmes illustrés de la période Tang) ; de 1835 date le *Yehon Kokio* (amour filial), 2 volumes de format moyen, dans lesquels est aussi la grande signature bien connue que reproduit Brinckmann (p. 199). Pour montrer son extraordinaire universalité, il suffit de noter ses *Modèles de peignes et de pipes* (*Imayo shikken hinagata*) de 1822-1823 ; les *10000 dessins pour industriels* (*Banshoku zuka*), 5 volumes teintés, 1835, signés Taito (Cf. Brinckmann, p. 266) et les *Dessins d'architecture* (*Shin hinagata*), de 1836.

Des trois filles de l'artiste, la plus jeune (Oyei ?) devint peintre très habile ; elle épousa un certain Minamizawa, mais divorça plus tard. Une autre de ses filles, Otero (Omiyo ?) épousa son élève Yanagawa Shighenobu ; leur fils causa beaucoup

d'anxiété à son grand-père, forçant le vieil artiste, pour échapper aux créanciers de son petit-fils, à vivre de 1834 à 1839 dans le petit village d'Uraga, province de Sagami ; il fut même probablement la cause de la manière agitée de vivre d'Hokusai, car on dit que l'artiste ne passait jamais plus d'un mois ou deux au même endroit. Quand, en 1839, une famine arriva, et que, comme dernière calamité, la maison d'Hokusai brûla avec tous ses dessins, le vieil artiste dut tirer toutes ses ressources de la vente de nouveaux albums. Dans la même année, il fit 27 des 100 feuilles projetées du *Hiakuninishu ubagayetoki* (Cent poèmes expliqués par la nourrice) (Goncourt, p. 238). A celles-ci succéda une série de 3 feuilles, *Neige*, *Lune et Fleurs*. Dans cette dernière période de sa vie, il collabora fréquemment avec Toyokuni II (Kunisada), Kuniyoshi, son gendre Shighenobu, et Yeisen, en illustrant des livres. En 1843 parut sa petite *Mangwa*, et, en 1849, le maître mourut à l'âge de quatre-vingt-dix ans.

Une liste de ses peintures et dessins est donnée par Goncourt (p. 269-332). Aucun autre artiste n'a changé aussi souvent de nom qu'Hokusai ; Gonse (I, 275) cite neuf différentes signatures. Le nombre de ses élèves fut très grand ; nous mentionnerons plus tard les principaux d'entre eux. Un portrait d'Hokusai se trouve dans le *Tatsugawa* (les cent poètes célèbres) de Kuniyoshi (reprod. dans le Catalogue Burty, p. 130) ; un autre, fait dans sa quatre-vingtième année, par sa fille Oyei, est reproduit en couleurs par Goncourt au début de son livre.

KUNISADA (1787-1865) — CHEVAL COUCHÉ

Collection H. Vever, Paris

Nous trouvons des reproductions de ses œuvres dans Gonse (I, 94, 95, paysages de 1790 environ) (I, 274, et II, 338, de 1802) et dans Anderson (*Japanese Wood-Engraving*, 24, intérieur vu en perspective, d'un ouvrage de 1826), ainsi que dans beaucoup d'autres endroits. Fenollosa (*Outline*) reproduit une de ses peintures.

Après un apprentissage complet, Hokusai s'était donc élevé, vers 1800, au premier rang des artistes; par son activité, par la puissance et la variété de son imagination, il retarda de beaucoup le déclin inévitable de l'art japonais; mais, comme il manquait de culture et de génie, il en resta réduit à exprimer les choses externes et ne put jamais ramener l'art à sa hauteur primitive, ni créer un style nouveau et grand.

En addition aux notes déjà données concernant ses travaux individuels, nous pouvons citer les suivants :

Estampes séparées :

Acteurs, en jaune et un peu de rose, vers 1778 (?) ;
Kintoki, entre un singe et un chien qui porte son coffre ;
Le même avec un ours et un aigle, blanc et noir, format moyen.
Pêcheur pris par une pieuvre ; près de lui un jeune homme riant ;
Lutteurs, vers 1793 ;
Triptyque, scène des ronins, sous l'influence de Kiyonaga ;
Bateau, avec les dieux du bonheur pêchant, datée de 1790-1800 ;
Kintoki, tenant un ours dans ses bras, avec un aigle perché sur son épaule, signée Shunro, influence de Kiyonaga;
Dakki, la maîtresse d'un tyran chinois, regardant d'une fenêtre un bourreau enlevant un enfant ;
La déesse du soleil dans sa caverne ;
Vue des deux rives de la Sumida, prise d'un pont ; très large feuille, vers 1800 ;

Le paysage aux cent ponts, très grande ;
Fujiyama, vu de dessus l'eau, 1802, non signée ;
Les 53 stations du Tokaido, comme un jeu de Sugoroku, grande ;
Arpenteur au travail, 1848, grand format oblong.

Animaux :

Aigle sur un perchoir à côté d'une branche de cerisier en fleurs;
Deux cigognes sur une branche de pin sous la neige ;
Deux carpes remontant une cascade ;
Chevaux paissant ;
Tortues au fond de la mer.

Séries :

Les six Tamagawa, un peu brutal ;
Les mêmes avec médaillons;
Trois feuilles de paysages nocturnes, avec des femmes se promenant, petit format ;
Shika Shashinkio, poèmes, 10 grandes feuilles, avec d'excellents paysages et figures ;
Les îles Liukiu, 8 feuilles ;
Les Cent poèmes, 27 (?) feuilles, format oblong, signées Hokusai Manji.

Surimonos :

Jeune marchand, 1793, au dos programme d'un concert d'été;
Les douze mois personnifiés par des femmes ;
L'enfance des caractères dans l'histoire ;

Grand format :

Homard et branche de pin, 1802 ;
Un autre sans branche ;
Maison de thé près de la rivière, 1804 ;
Branche de prunier en fleurs, 1806 ;
Couturières, 1809 ;
Série de 5 feuilles de coquillages, signée Gechi Rojin Jitsu.

KEISAI YEISEN (1792-1848). — CARPE REMONTANT UNE CASCADE.
Impression polychrome.
Collection H. Vever, Paris.

Illustrations de livres :

Livres jaunes (*kibiyoshi*), en format 17 × 12^{cm},5 de 1780 à 1811 (Cf. Goncourt, p. 347). Parmi eux l'histoire du *Moineau à la langue coupée*, 1792 ; et les *Chemins de la richesse et de la pauvreté*, 1793 ;

Meguron o hiaku zuka (Yedo, 1780), 2 vol. avec 20 images, fut son tout premier ouvrage ;

Yehon onaga mochi (la boîte au contenu varié), Yedo, 1784 ;

Mitate chushingura (contemporains comparés avec les 47 ronins), 1790, signé Hokusai ;

Aa shinkiro, 1804 (hommes avec des coquillages au lieu de têtes);

Onna niobo sanjiurokkasen, les 36 poétesses, 1801, avec une préface de 1797 ; la première page est de lui, le reste par Yeishi ;

Yehon azuma asobi, la promenade de l'Est (c'est-à-dire de Yedo la capitale de l'Est) ; grand format, 1799, en 1 vol. en blanc et noir ; en 1802, en 3 vol. en couleurs, inférieur au suivant; reprod. dans Gonse (I, p. 274, et II, p. 338) et dans Strange (p. 66) ;

Toto meisho ichiran, vues de Yedo, 2 vol., grand format, 1800. Très varié de style, avec nombre de petites figures dans le paysage ; appelé dans la seconde édition de la même année : *Toto shokei ichiran* ;

Sumidagawa riogan ichiran, vues des berges de la Sumida, 3 vols, grand format, 1804 ; commençant avec le printemps et finissant avec l'hiver (reprod. dans Strange, pl. VII) ;

Rééditions des trois ouvrages ci-dessus mentionnés, en 1815, avec l'addition d'un ton bleu, encore très bonnes ;

Yehon chushingura (histoire des ronins), 2 vol., format moyen, 1802 ;

Shimpen suiko gwaden, nouvellement illustré ;

Suikoden, en 9 séries de 10 vol. La première 1807, avec texte par Bakin ; les autres avec texte par Ranzan ; seconde série, 1829 ; la troisième et les restantes beaucoup plus tard. Chaque volume contient environ 3 doubles feuilles ;

Mangwa, I, 1812 ; II, 1814 ; III, 1815 ; IV (surtout mythologique) et V, 1816 ; VI (gymnastique) et VII (paysages), 1817 ; VIII, 1818 ; IX et X, 1819 ; XI et XII, 1834 ; XIII, 1849 ; XIV, 1875 ; XV, 1879. Réimpressions en 1844, 1848 et 1875. D'après Duret, Hokusai fut aidé dans l'achèvement du neuvième volume par ses élèves, Bokusen, Hokun Hokkei, Hokusen, Utamasa. La première édition du douzième volume est tirée en blanc et noir,

sans la planche du ton de chair. Pour le contenu des volumes, cf. Perzynski (p. 59 et suiv.) (reprod. *id.*, n°s 11 et 17) ;

Dochu gwafu, le Tokaido, en 2 vol., format moyen, 1836, réimpression en 1881 ;

Dans le *Kwacho gaden* sont de très belles représentations d'animaux, qui sont parmi ses meilleures œuvres en ce genre (reprod. dans Perzynski, n°s 37 et 42) ;

Les cent contes (Cf. Perzynski, p. 84 et suiv. ; Ill., *id.*, n°s 67, 70) ;

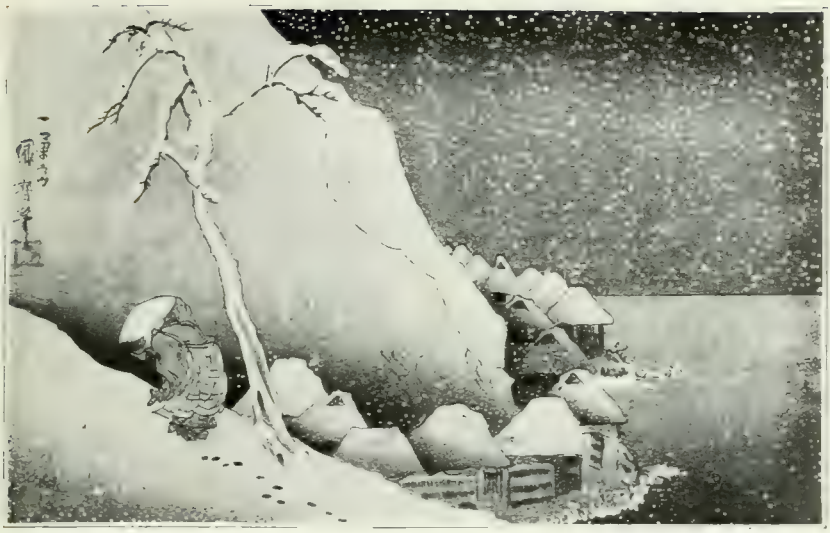
Les planches du *Yehon Toshisen gogon zekku*, 110 images, ne furent découvertes qu'en 1880, et alors imprimées à Tokio en 2 vol. (Catalogue Gillot) ;

Les *Cent vues du Fuji* : première édition, avec la plume de faucon sur la couverture, vol. I, 1834 ; vol. II, 1835 ; vol. III inconnu dans cette édition tirée en blanc et noir. Seconde édition peu après, avec surimpression d'un ton bleu. Réimpression de 1880 beaucoup plus foncée que la première édition. Reproductions dans Perzynski (n°s 73, 86 ; cf. *id.*, p. 87).

Environ vingt artistes sont notés comme élèves d'Hokusai ; nous mentionnerons ici les suivants :

Hoku- 北 ba 馬 Teisai Hokuba, qui produisit pendant les dix premières années du XIXe siècle, est avec Hokkei le plus ancien des élèves d'Hokusai (1). Fenollosa cite une de ses peintures, qu'il place vers 1800. On mentionne comme ouvrages illustrés par lui : *Tohitsu yogen kwairoku* (lumières et ombres des constellations nocturnes), 2 volumes in-octavo, blanc et noir, 1809; puis *Denka chawa*, 5 volumes, 1829. Dans ses dernières années, il adopta le style de Kunisada et d'Hiroshige, et finalement, vers 1830, s'attacha à Kuniyoshi. D'après le Catalogue de Tokio (p. 108), il n'adopta le nom de Teisai que vers 1830. Il produisit de bons surimonos; reproduction d'une composition animée par Strange (p. 74).

(1) Anderson, Catal., p. 367; Catal. Burty, n° 671; Catal. Fenollosa, n° 391; Strange, p. 73.



KUNIYOSHI (1800-1861). — LE PRÊTRE NICHIREN, FONDATEUR DE LA SECTE BOUDDHISTE HOKKA (XIIIe siècle), SE PROMENANT DANS LA NEIGE.

Robe rose, ciel gris nonâtre.

KUNIYOSHI (1800-1861). — L'AVERSE SUR LES BORDS DE LA SUMIDA A OMAGAYACHI DANS YEDO. Impression polychrome.

Collection H. Vever, Paris.

Uvoya Hokkei, le meilleur élève d'Hokusai, naquit en 1780 et mourut dans la période Ansei (1854-1859) (1). Avant de venir à l'atelier d'Hokusai, il est supposé avoir étudié sous Kano Yeisen D'après le Catalogue Hayashi (n° 1229), il signa aussi Todoya, Kiosai, Kiyen, etc. Il est excellent dans ses surimonos; l'un d'eux est reproduit par Fenollosa (*Outline*); de ses livres illustrés le plus connu est la *Mangwa* (1814), 2 volumes in-octavo. On mentionne en outre :

北 Hoku-
溪 kei

Fujin gwazoshu (poétesses japonaises), in-octavo, blanc et noir, 1806 ;
Sinsen kioka kojunin ischu (50 poètes), in-octavo, blanc et noir, 1819 ;
Kioka foso meisho zuye (endroits célèbres), 3 vol. in-octavo, en couleurs, 1824 ;
Suiko den (108 héros), in-octavo, en couleurs, 1828 ;
Hokuri junitoki (Yedo, vers 1820), vues du Yoshiwara, blanc et noir ;
Shokoku meisho, endroits célèbres ;
Yoshiwara junitokii (les douze heures du Yoshiwara)
Hokkei zuko, croquis, 2 vol. in-octavo, en trois tons ;
Poèmes à la lune, in-octavo, blanc et noir ;
Haikai hiakkachu, 100 Hokku (poèmes de 17 syllabes, et portraits des poètes), in-octavo, blanc et noir, 1848.

Une de ses plus importantes estampes est le grand Pont suspendu dans la neige. Parmi les élèves d'Hokkei furent, en plus de Gakutei, Keiju (Catalogue Hayashi, n° 1252) et Keise (*id.*, n° 1253).

Gakutei, qui produisit dans le premier tiers du XIXe siècle, est supposé avoir été auteur à l'origine, puis avoir étudié avec Shunsho et plus

岳 Gaku
亭 tei

(1) Anderson, Catal., p. 367; Catal. Burty, n° 675; Goncourt, *Hokusai*, p. 339; Fenollosa, Catal., n° 389.

tard avec Hokusai (ou, d'après le Catalogue Hayashi, n° 1249, avec Hokkei) (1). Il fut, lui aussi, célèbre pour ses surimonos, comme par exemple la série des *Sept dieux du bonheur* représentés par de jolies femmes en robes magnifiques.

Gonse (ill. 144) donne une reproduction d'après lui de 1822. On peut citer parmi ses œuvres :

Ichiro gwafu, dessins d'un vieillard, Yedo, 1823 ;
Les trente-six poètes, doubles feuilles, 1826 ;
Les artisans, 46 feuilles in-octavo ;
Illustrations de poèmes, pour la plupart des paysages, 11 doubles feuilles ;
Paysages, 40 feuilles in-octavo, pas extraordinaires ;
Jeunes filles dansant à la lumière d'une lanterne rouge, série de 5 petites feuilles (Catalogue Gillot) ;
Les Ko-Shoguns, cinq surimonos (Hambourg).

Yanagawa Shighenobu, 1786-1842, épousa la fille d'Hokusai, Omiyo, qui plus tard obtint son divorce ; après cette séparation, il imita le style de Kunisada (2).

De son beau-père il avait reçu, vers 1820, le surnom de Taito. Parmi ses œuvres peuvent être mentionnées :

Satomi Hakken Den, illustré en collaboration avec Sadahide et Keisai Yeisen ;
Yanagawa gwacho, album divers, noir et rouge, in-octavo, Owari, 1821 ;
Yanagawa gwafu, le même, 1821 ;
Paysages, 20 doubles feuilles in-octavo, pas très bons ;

(1) Anderson, Catal., p. 343 ; Strange, p. 32-74 ; Goncourt, *Hokusai*, p. 341.
(2) Anderson, Catal., p. 368 ; Goncourt, *Hokusai*, p. 344 ; Catal. Burty, n° 687.

Kioka meisho zuye, 1826, teinté;
Sansui gwajo 1835, paysages.

Yanagawa Shigeyama fut l'élève de Shighenobu; il fit le *Yehon Fujibakama*, femmes célèbres, Yedo, 1823, réédition en 1836, en 2 volumes.

Katsushika Isai compte parmi les derniers élèves du maître (1); de lui on peut citer :

Kwannonkio riakuzukai, traité bouddhique, 1851 ;
Nichiren Shonin ichidaizuye (la vie de Nichiren), 6 vol., 1858;
Isai gwashiki, croquis, 2 vol., blanc et noir, 1864 ;
Kwashosansui zushiki, 5 vol., petit format oblong, blanc et noir, 1865-1868;
Mangwa hayabiki, quatre séries, 1867.

Shotei Hokuju publia un livre de dessin, *Hokuju gwafu*, ainsi que des paysages en style européen, très recherchés et qui sont remarquables par leur bleu-indigo avec du vert-pin, du violet-manganèse, et par leurs masses de légers nuages; ils représentent pour la plupart des vues de rivières. Duret (n° 384) mentionne un livre en 1813, et Fenollosa une estampe de 1835 environ (2).

Hokun, au début architecte, publia une *Mangwa* in-octavo, en blanc et noir, qui ressemble de très près à celle d'Hokusai (3); le Catalogue Hayashi (n° 1775) mentionne un livre de lui, *Nagoya*, de 1818 environ.

Shofu Kiosai, le plus jeune des élèves d'Hokusai, né en 1831, imita son maître avec fidélité et verve; de lui sont :

(1) Anderson, p. 370; Catal. Burty, n° 726; Duret, n° 417.
(2) *Id.*, p. 367; Goncourt, *Hokusai*, p. 343; Fenollosa, Catal., n° 390.
(3) Catal. Anderson, p. 367; Goncourt, *Hokusai*, p. 343; Catal. Burty, n° 688.

Kiosai gwafu, croquis, vers 1860 ;
Yehon takakagami, 5 vol., vers 1880;
Mangwa, 1881 (dont Brinckmann reproduit une illustration, p. 214).

Les autres élèves d'Hokusai sont les suivants : Rinsai Soji (Catalogue Hayashi, n°s 12 et 14); Isai Hokutai (*id.*, n° 1235), un livre de lui en 1803, Yedo; Hotei Gosa Hokuza (*id.*, n° 1238), un livre de lui en 1820, Yedo; Katsushika Hokuga, surimonos; Taigaku (*id.*, n° 1244); Hokute Joven, vers 1840 (n° 1245); Yanagawa Shigheyama, livre de lui en 1823 (Duret, n° 390); Hokusu, livre de lui en 1808, Yedo (Catalogue Hayashi, n° 1773).

CHAPITRE IX

LES AUTRES ARTISTES DU XIXe SIÈCLE

1° ARTISTES DU DÉBUT DU SIÈCLE. || 2° KUNISADA. || 3° HIROSHIGE.

1° ARTISTES DU DÉBUT DU SIÈCLE. — Tandis qu'Hokusai, à partir de 1820 environ, tenait la tête comme seul chef, après que Yeishi, Outamaro et Toyokuni se furent retirés, un petit nombre d'artistes, dont le style avait ses racines dans le XVIIIe siècle, étaient encore à l'œuvre. Les premiers à mentionner sont les deux élèves de Shunyei : Shunsen et Shuntei, les derniers représentants du clan des Katsukawa, et qui produisirent, tous les deux, dans les vingt premières années du XIXe siècle.

勝川春扇 Katsukawa Shunsen

Katsukawa Shunsen étudia d'abord avec Torin, le maître de l'école chinoise, puis avec Shunyei (1). D'après le Catalogue Hayashi (n° 620), il fut élève de Shunsho. En plus de ses illustrations de livres, nous pouvons citer parmi ses œuvres :

Série de huit paysages, avec figures au premier plan, où le rose et le jaune dominent, et où l'eau est reproduite par des gaufrages;
Récolte de coquillages au coucher du soleil ;
Les berges de la Sumida en hiver.

Reproduction dans Strange (p. 80).

(1) Anderson, Catal., p. 364; Strange, p. 80; Catal. Bing, n° 289.

Plus tard, sous le nom de Shunko II, il s'adonna exclusivement à la peinture sur faïence.

Il existe un livre des *Oiseaux chantants* de Tsusumi Torin, Toshimitsu et Rinsho, publié en 1795 (Duret, n° 148). D'autres élèves de Torin furent : Sawa Sekkio (Catalogue Hayashi, n° 1007); Umpo (*id.*, n° 1011); Riusai Masazumi (*id.*, n° 1015).

Katsukawa Shuntei 勝川春亭

Katsukawa Shuntei fit, en plus de scènes d'acteurs et de lutteurs célèbres, des compositions d'histoire et de légende, très dramatiques, généralement en gris, vert et jaune; mais, à cause de sa mauvaise santé, il produisit peu ; les premiers tirages de ses œuvres sont particulièrement rares. D'après le Catalogue Hayashi (n° 785), il fut élève de Shunyei; il doit être regardé comme le précurseur de l'école historique qui brilla vers 1830.

Citons parmi ses œuvres :

Kurayama homare no yokosana, conte, 1812 ;
Nanko seichu gwaden (histoire du fidèle Kusunoki Masashige), 4 vol., 1815 ;
Itogoromo Tengu Baikai (?), 6 vol., vers 1815 ;
Le jeu du jeune prince, dans son ouvrage en 2 vol., est très célèbre ;
Les sept dieux du bonheur, surimonos ;
Bataille d'un héros avec un serpent monstrueux (reproduit par Strange, p. 38).

Shinsai, qui est mentionné comme un élève du début d'Hokusai (vers 1800-1810), serait mieux classé avec Shunman; les huit vues de la mer d'Omi sont de lui ; il fit aussi des surimonos, dont un, avec deux crabes, est reproduit par Gillot.

HIROSHIGE (1797-1858). — PAYSAGE AU CLAIR DE LUNE.

HIROSHIGE (1797-1858). — COUR D'AUBERGE.

Collection H. Vever, Paris.

Bokusen, d'Owari, était le contemporain d'Hokusai ; c'est dans sa maison, en 1812, que le plan de la *Mangwa* fut imaginé ; lui-même, en 1815, publia une collection de croquis similaire *Bokusen sogwa*, in-octavo, en couleurs. Duret en mentionne un livre particulier : *Kiyogwayan*, le jardin des caricatures (Uagoya, 1815).

菊川英山 Kikugawa Yeizan

Le seul véritable rival d'Hokusai, entre 1810 et 1820, fut Kikugawa Yeizan, dont le vrai nom était Giokusai Mangoro, fils du peintre Kano Yeiji, de Yedo (1). Au début, il travailla à faire des fleurs artificielles, puis étudia le style d'Outamaro, plus tard celui d'Hokusai, entra en relations amicales avec Hokkei, et enfin imita Kunisada. Citons de lui :

Une série des douze mois ;
Neige, lune et fleurs, 3 feuilles ;
Série de grandes figures à mi-corps.

Dès l'année 1829, il commença à composer ses propres textes, qu'il illustra. Strange reproduit (p. 58) une femme avec un parapluie. Un de ses élèves fut Keisai Yeisen, dont nous parlerons plus tard.

D'autre part, un peintre de l'école de Ganku, Shiko, dont Strange, qui incline à le préférer à Outamaro, reproduit un *kakemono-ye*, eut beaucoup d'affinités avec ce dernier (p. 60) (2). Quelques-unes de ses estampes rappellent la meilleure période d'Hokusai.

(1) Anderson, Catal., p. 363 ; Fenollosa, Catal., n° 393 ; Strange, p. 57.
(2) Anderson, p. 449 ; Strange, p. 58.

Parmi les autres artistes, les suivants peuvent être cités : Mori Shunkei, avec sa *Gwafu* (fleurs, oiseaux et insectes), en couleurs, d'après des modèles chinois, 1820 (Catalogue Anderson, p. 364); Kawamura Bumpo, un élève de Ganku, qui commença à illustrer des livres dès 1800 (Duret, n° 468); *Bumpo gwafu*, dans le style chinois, parut à Kioto en 1813 (Catalogue Gillot); des livres de reproductions d'après son œuvre, contenant des paysages et des tableaux de genre, parurent de 1809 à 1824 (Catalogue Burty, n° 136, et Catalogue Anderson, p. 449). Oishi Matora (1792-1833), illustrateur célèbre de *meishos* (livres de voyages); de lui parurent des caricatures en couleurs (Osaka, 1828 et 1833), 2 volumes in-octavo (Catalogue Burty, n° 712). Hasegawa Settan, de Yedo, illustra aussi des *meishos*, qui parurent de 1832 à 1839; le *Yedo meisho* de 1836, 20 volumes blanc et noir, est le plus beau de cette sorte (Catalogue Anderson, p. 364; Catalogue Burty, n° 438).

D'autres illustrateurs humoristes de l'école de Kioto sont, d'après Duret (n°s 462-516) : Kanyosai (Mokio), qui vécut de 1712 à 1774 (Cf. chap. III); Kyaro, dont nous avons des œuvres, en 1798 et 1799; Kuro (Kino Baitei), l'auteur du *Kuro-gwafu*, Kioto, 1797; Shimo Kawahe Juisui, qui suivit le style de Sukenobu et a laissé le *Kummo zuye*, ouvrage encyclopédique en 21 volumes (Kioto, 1789).

Au XIXe siècle appartiennent encore : Nichosai (*Kotsijuikai*, *Osaka*, 1802, 2 vol.); Satosui Saki (1814); Kishi (*Aoi sokiju*).

2° Kunisada. — A côté d'Hokusai et de son école, la première moitié du XIXe siècle fut dominée par l'école des Utagawa, créée par Toyokuni. Son principal représentant durant toute cette longue période fut Kunisada, qui peut, même plus qu'Hokusai lui-même, être regardé comme le maître typique d'après les œuvres duquel fut basée l'opinion européenne courante sur l'art japonais. Dans ses personnages violemment agités, leurs grandes figures remplies d'expression exagérée, dans ses couleurs très variées et sa composition qui ne veut pas laisser le plus petit coin non rempli, l'Europe pensa reconnaître les caractéristiques de l'art du Japon.

Il est vrai que, si nous fermons les yeux à toute la maladresse, la crudité et l'exagération de son œuvre, nous y retrouvons encore des traces du grand art des périodes anciennes ; mais la dégénérescence est néanmoins si forte qu'on ne peut reconnaître dans cette nouvelle tendance, qui domine entièrement Kunisada, que l'évidence d'une décadence rapide et irrésistible. Et, bien que quelque-unes de ses œuvres puissent attirer notre admiration, surtout en ce qui concerne la force décorative et l'acuité d'observation de la nature, pourtant, au point de vue japonais, et en les comparant aux œuvres du passé, elles sont incapables d'intéresser.

歌川國貞 Utagawa Kunisada

Utagawa Kunisada, souvent nommé par erreur simplement Toyokuni, comme son maître, bien qu'il ne prit le surnom de Toyokuni II qu'à la fin du dernier quart de sa longue carrière, naquit en 1787, à Bushu, mais passa sa vie à Yedo.

Au début, à partir de 1805 environ, il travailla entièrement dans le style de son maître Toyokuni. Il acquit, dit-on, sa première célébrité par le portrait d'un acteur connu, et plus tard devint un des plus fertiles peintres d'acteurs (1). En collaboration avec son maître, il représenta Ishikawa Hakuyen dans ses principaux rôles, dans une série d'environ 150 estampes. En 1808 parut le premier de ses livres illustrés ; puis, vers 1825, suivant la tendance de l'époque, il comprit le paysage dans le cercle de ses représentations, mais n'atteignit sa maturité que vers 1830, et, à partir de là, dirigea l'art japonais côte à côte avec Hokusai et Hiroshige.

Duret mentionne (n° 195-200) des livres illustrés par lui dans les années 1828 à 1833. En collaboration avec Hiroshige, il illustra le *Tokaido*. Depuis l'époque où il adopta son surnom de Toyokuni II, en 1844, son style devint moins soigné et son coloris plus vif et plus cru. C'est lui qui donna leur lettre de naturalisation aux éclatantes et discordantes couleurs de la gravure japonaise de notre époque. Son œuvre la plus célèbre est la série des 54 feuilles in-folio qui illustrent le roman *Gengi Monogatari*, qui, en 1857, fut suivie par une autre série plus petite sur le même sujet. Il illustra aussi, avec son jeune camarade Kuniyoshi, le *Tokaido*. Il mourut en 1865, à l'âge de soixante-dix-huit ans. Fenollosa (*Outline*) reproduit un de ses triptyques ; on mentionne encore de lui :

(1) Anderson, Catal., p. 366 ; Strange, p. 50-114 ; Fenollosa, Catal., n° 394, 400, 444-447 ; Catal. Burty, n° 233-262 ; Catal. Bing, n° 693.

Hiroshige (1797-1858). — Poissons.
Collection A. Rouart, Paris.

Triptyque : *Jeune fille sur la plage* (vers 1806, d'après Fenollosa, n° 394) ;
Pentaptyque : *Le grand pont sur la Sumida.*

Séries :

L'acteur Ichosai dans ses principaux rôles comiques, 48 feuilles, in-folio ;
Acteurs à mi-corps, 8 vol. Portraits d'acteurs, au-dessus de chacun, un orchestre de cinq musiciens, in-folio ;
Les courtisanes, 118 feuilles, in-folio ;
Genji monogatari, en haut de chaque feuille un éventail avec des dessins divers, 54 feuilles in-folio, 1828;
Azuma genji, 54 portraits de femmes avec des variantes sur le *Gengi monogatari,* in-8° ;
Miyomato Mansashi, spectres et autres, 124 feuilles in-folio ;
Josa sanju rokukisen, occupations des femmes in-folio ;
Hana no sugatami, plus de 60 scènes de théâtre, in-12 avec les noms des différentes provinces où se passent les scènes.

Le Catalogue Anderson cite plusieurs ouvrages des années 1827-1832 ; Strange reproduit (p. 50) trois de ses feuilles; Gonse (p. 98), un surimono.

菊池容齋 Kiku-chi Yo-sai

Le contemporain de Kunisada, Kikuchi Yosai, appelé aussi Takiyasu, essaya, bien qu'appartenant à l'école naturaliste de Shijo, d'arrêter la décadence de l'art en se rapprochant du vieil art de Tosa (1). Né à Kioto en 1787, il étudia d'abord sous un maître de l'école de Kano, puis se tourna vers l'école de Shijo. Son principal ouvrage est le *Zenkan kojitsu*, biographie illustrée des grands hommes du passé, ouvrage en 20 volumes in-octavo avec gravures en noir et blanc qui parut en 1836, et auquel 3 volumes supplémentaires furent ajoutés. Quelques personnes sont disposées

(1) Anderson, Catal., p. 419 ; Anderson *Japanese Wood-Engraving*, p. 58; Strange, p. 102; Madsen, p. 137; Brinckmann, p. 211 ; Catal. Burty, n° 135.

le placer au-dessus d'Hoe kusai même, dont pendant, malgré tout sàcon bon goût, il n'atteignit jamais la puissance. Reproductions dans Anderson (*Japanese Wood-Engraving*, fig. 29), Brinckmann (p. 212). Il mourut en 1878, âgé de quatre-vingt onze ans.

Kei- 溪 sai 齋 Yei- 英 sen 泉

Plus modeste, mais en même temps plus habile et d'une plus grande importance pour son temps, fut Keisai Yeisen, appelé aussi Ikada, le meilleur élève de Yeizan. Né en 1792 à Yedo, fils d'un peintre de Kano, il vécut pour voir la dernière phase de la grande évolution et, depuis 1820-1840, montra une indépendante activité, surtout dans le paysage, ainsi que dans ses surimonos délicats et pleins de goût. Dans des paysages il atteint, avec quelques coups de pinceaux, un effet très clair (reprod. dans Gonse, ill. 296). Il mourut en 1848 (1). De ses feuilles séparées, les suivantes peuvent être mentionnées :

Temple à Yedo, grand format ;
Vaches chargées conduites sous la pluie, grand format ;
Paysage de neige avec des pins, grand format ;
Carpe remontant une cascade, très grand format, d'après Fenollosa (n° 410), vers 1840 ;
Chat guettant des poissons rouges ;
Une série de cascades ;
Douze feuilles, l'histoire des Ronins, in-folio oblong, son meilleur ouvrage.

Anderson cite de lui, parmi d'autres ouvrages, les suivants :

(1) Anderson, Catal., p. 365 ; Strange, p. 76-113 : Madsen, p. 137 ; Fenollosa, Catal., nos 405-411 ; Catal. Burty, n° 699 ; Bing, Catal. n° 668.

Jingi andon, croquis en collaboration avec d'autres artistes, 5 vol. in-octavo, vers 1825;
Nishikino Fukuro, croquis en style de Mangwa, 1829;
Keisai sogwa, 5 vol., 1832;
Keisai ukiyo gwafu, en collaboration avec Hiroshige, 3 vol., vers 1836, son principal ouvrage en ce genre.

Ainsi que Kunisada, Kuniyasu, Kuniyoshi étaient élèves de Toyokuni.

Kuniyasu (reprod. dans Strange, p. 54) mourut en 1840, âgé de trente ans.

歌川國芳 Utagawa Kuniyoshi

Utagawa Kuniyoshi, né à Yedo en 1800, commença à produire vers 1815-1820 (1); suivant un chemin exactement parallèle à celui de Kunisada, il montre cependant dans le paysage une force et une grandeur de style qui le placent peut-être plus haut qu'Hiroshige. Il mourut, en 1861, à soixante et un ans. Nous mentionnerons comme ses œuvres principales :

Vue du lac Biwa avec le Fuji au fond, daté par Fenollosa (Catalogue, n° 404) de 1840 environ;
Le prêtre Nichiren dans la neige, signé Ichiyosai;
Une série de l'histoire des ronins, 47 feuilles in-folio, ouvrage célèbre;
Tatsutagawa, les cent poètes célèbres, aussi très remarquables;
Genzi monogatari, 54 feuilles, 1844;
Les stations du Tokaido, avec des images des légendes se rapportant aux endroits décrits en collaboration avec Kunisada, 70 feuilles (?);
L'arc-en-ciel, trois personnes grimpant une montagne;
Héros japonais, plus de 50 feuilles;
Vues de la cascade de Benten;
Suikoden, les 108 héros chinois;
Exemples d'amour filial chinois, 14 doubles feuilles;

(1) Anderson, Catal., p. 367; Anderson *Japanese Wood-Engraving* Strange, p. 52; Fenollosa, Catal., nos 401-404; Catal. Burty, nos 299, 242, Catal. Bing, n° 672.

Fuzokuko meidon, personnages célèbres, 2 vol. in-octavo, Kioto, 1840 ; en blanc et noir.

Anderson cite de lui quelques ouvrages illustrés de la période 1831 à 1856, et Strange (pl. VI) donne une reproduction.

3° Hiroshige. — La gravure japonaise, après avoir passé, en cent cinquante années de développement, de la méthode ornementale à l'idéaliste, puis à la fantastique, aborda le naturalisme à la fin du premier quart du XIXe siècle. Le paysage, qui jusqu'alors n'avait joué qu'un rôle peu important, prit une signification indépendante, en même temps que la représentation des animaux était aussi perfectionnée. Il est vrai que ces efforts ne furent pas capables de ranimer l'art national, dont les conditions générales avaient déjà pris un trop mauvais aspect ; mais, en tout cas, cette fin de la gravure japonaise a un intérêt particulier pour nous à cause de sa relation avec les plus récentes tendances européennes.

Au sommet du développement du paysage, se tient Hiroshige, côte à côte avec son aîné Hokusai et son cadet Kuniyoshi ; car il perfectionna cette nouvelle branche de l'art, si même il ne la créa pas. Ce qui met particulièrement près de nous ce dernier grand maître japonais, c'est, en plus de son naturalisme, le fait qu'il approche plus de la manière européenne qu'aucun de ses compatriotes. En fait, il dut l'étudier à fond, bien que ne se l'étant pas assimilée complètement.

Dans ses œuvres, les règles de la perspective

江戸名所百景
大橋
俄雨

sont, à un certain degré, observées; il cherche une composition bien équilibrée; chacun de ses dessins a, à la fois, l'unité intérieure et le fini extérieur en contraste avec le style chinois, qui paraît toujours flottant. Mais, en dépit de cette similitude avec la méthode européenne, il reste complètement japonais; il regarde la nature, et, par la vertu de son sentiment poétique et de sa largeur de conception, il découvre en elle des qualités que nous n'avions pas su apprécier, effets produits par les moyens les plus simples: une étendue de pays plat, quelques grands troncs d'arbres, une pente abrupte de montagne, un aperçu de la côte loin sous les pieds, ou un large tourbillon, etc. Ce n'est pas la ligne en elle-même, ni le contour d'une montagne ou d'un arbre, ni le caractère idyllique, ou grave, sauvage ou héroïque d'une localité, mais le " sentiment " d'un paysage vu dans une certaine lumière et d'un certain point de vue, voilà ce qui inspire cet artiste. C'est dans ce sens, et non à cause de la technique qui est, au contraire, toujours d'une précision tout à fait architecturale, que l'on peut parler d'impressionnisme dans les paysages d'Hiroshige et de ses contemporains; et c'est par conséquent Hiroshige qui, en retour de ce qu'il avait appris lui-même d'Europe, contribua plus qu'aucun autre artiste au développement de l'art européen de la fin du XIXe siècle.

Hiroshige, appelé aussi Ichiriusai, naquit en 1797 et mourut du choléra en 1858, à l'âge de soixante et un ans. Il commença par être pompier, puis fit son apprentissage sous Toyohiro

廣重 Hiroshige

et semble avoir débuté dans la carrière artistique vers 1820. Ses 36 vues du Fuji sont attribuées à cette date. Au commencement, il fit aussi des acteurs, des femmes, etc., comme les autres artistes, et illustra divers livres, même jusqu'après 1830. Vers 1835, il s'adonna particulièrement au paysage, tout en faisant aussi beaucoup d'animaux, surtout des oiseaux et des poissons. On ne sait pas au juste quand il produisit son ouvrage principal, les *Cinquante-trois stations du Tokaido*, in-folio oblong ; mais les paysages qui le composent rappellent si bien sa première et meilleure manière qu'on peut, sans risquer de beaucoup se tromper, les dater de 1830 environ. Il fit plusieurs séries similaires du *Tokaido*, surtout une en petit format, puis une autre pour laquelle Kunisada dessina les figures, etc. Vers la même époque que le grand *Tokaido*, parut probablement le *Kisokaido*, les soixante-neuf stations de la route dans les terres. Comme dans toutes ses œuvres, les localités décrites sont rendues avec grande conscience ; les figures, bien que parfois sommairement dessinées, sont encore très correctes et caractéristiques dans leurs mouvements.

Les paysages en forme de triptyques et les compositions en très grand format *kakemono-ye* sont particuliers à Hiroshige.

Hiroshige vécut, croit-on, à Yedo, de 1846 à 1849, et vers 1850-1860, acquit une particulière réputation pour ses vues de cette ville. Le changement dans son style, la transition de la large et puissante manière de ses œuvres du

début au dessin plus aigu et plus délicat de ses dernières années, et surtout le changement dans sa signature, de la cursive japonaise au style carré chinois, a conduit quelques personnes à supposer qu'il y eut deux artistes du même nom, un Hiroshige I et un Hiroshige II, et que ce dernier ne serait devenu artiste que tard dans sa vie et aurait séjourné à Yedo pendant les années déjà mentionnées. Outre que les affirmations de Strange sur ce point souffrent d'obscurité et de contradictions, il n'est nullement prouvé que cette supposition soit juste, si nous considérons que la signature de l'artiste se modifia peu à peu, d'étape en étape, pour ainsi dire. De plus le changement dans le style d'Hiroshige est suffisamment expliqué par son plus grand âge et par les progrès de l'époque (1).

Bien qu'Hiroshige ne se soit jamais inquiété, même dans les bonnes impressions de ses œuvres, de reproduire par la couleur les charmes les plus délicats de la nature et la multiplicité de ses tons, il cherche pourtant toujours à produire une impression picturale par quelques couleurs bien nuancées. Dans les épreuves ordinaires, au contraire, celles qui ont trouvé le plus de publicité, la décadence de la gravure japonaise est déjà très évidente dans les criants effets des teintes d'aniline crues et dures qui y sont employées. Reproduction dans Gonse (I, 88), scène de neige (p. 108), et (p. 298) pont sous la pluie.

(1) La découverte qu'il y eut réellement un Hiroshige II a été définitivement faite par M. J.-S. Happer; mais ce plus jeune Hiroshige est de moindre importance.

Feuilles séparées :

Jeune fille se réveillant, grand format, vers 1822, d'après Fenollosa (n° 412) ;

Yoshitsune et les tengus (monstres à bec d'oiseaux) ;

Dragon s'envolant ;

Perroquet sur un arbre, grand format, vers 1840, d'après Fenollosa (n° 429) ;

Un épervier sur une branche de pin, très grand format, vers 1842 ;

Cigognes et rizières, grand format, vers 1848 ;

Héron blanc parmi les roseaux ;

Cigogne blanche volant au-dessus d'iris ;

Voyageurs sur la grand'route, grand format, vers 1825, d'après Fenollosa (n° 413);

Paysage de montagne sous la neige, très grand format, 2 feuilles, vers 1843 ;

Yedo la nuit, grand format, vers 1848 ;

Le feu renard, c'est-à-dire des feux follets représentés par des renards réunis la nuit autour d'un grand arbre solitaire, moyen format.

Triptyques :

Les rapides de Naruto dans la large rivière près de Kioto, 1846;

Plage par clair de lune;

Montagnes dans la neige, vers 1850, excellent ;

Homme dans un verger de pruniers, en collaboration avec Kunisada, magnifique, vers 1850.

Ouvrages illustrés et séries :

L'histoire des 47 ronins, 11 doubles feuilles

Kwannon reigenku, les cent merveilles de la Kwannon, 34 feuilles, in-folio ; dans la partie supérieure de chaque feuille, un sanctuaire de Kwannon ; dans l'inférieure, un miracle ; les dernières par Kunisada ;

Kioka hiaku ninitsishu, vers comiques des cent poètes, in-octavo, dessins légèrement brossés en deux tons ;

Keisai ukiyo gwafu, 3 vol. in-octavo, les deux premiers, par Keisai, le troisième par Hiroshige, en plusieurs tons ;

Sohitsu gwafu, 3 petits vol. de croquis ;

HIROSHIGE (1797-1858).
OIES SAUVAGES AU CLAIR DE LUNE.

HIROSHIGE (1797-1858).
AIGLE SUR UN PIN COUVERT DE NEIGE.

Collection H. Vever, Paris.

Une série d'oiseaux, 12 feuilles;
Une série de poissons, in-folio oblong;
Huit localités célèbres de la province d'Omi;
Huit vues du lac Biwa;
Huit vues de Kanazawa;
Fuji no hiakuzu, 36 vues du Fuji, 1820, pour la plupart seulement en bleu et vert;
Tokaido fukei sogwa, vues des 53 stations du Tokaido 55 feuilles, in-folio oblong (1);
Tokaido, petit format, 1851 (?);
Kinka shu (Collection des belles fleurs), vues du Tokaido, 1858;
Kisokaido, vues des 69 stations de la route montagneuse de Kioto à Yedo dans l'intérieur, in-folio oblong;
Yehon Yedomiyage (souvenirs de Yedo), scènes de Yedo, 10 petits volumes, vers 1850. Cent vues de Yedo, 1856;
Yamato jinbutsu, types et scènes de la rue à Yedo, 4 vol. in-octavo, d'après les quatre saisons;
Yedo meisho hiakkei, les environs de Yedo, 120 feuilles in-folio, une des plus belles séries, 1820, 2 vol.;
Kioto meisho.

A côté et après Hiroshige, il reste peu de maîtres à mentionner.

Yoshitoshi, élève de Kuniyoshi, est le dernier artiste cité par Fenollosa (Catalogue, n° 447); parmi ses œuvres, est un ermite assis dans la neige, sous un toit de feuillage, format oblong.

Le livre bien connu de silhouettes de Kwa Setsu date de 1840 environ, 33 feuilles in-folio (Burty, n° 716).

Sugakudo se distingua par ses oiseaux et ses fleurs, *Shiki no kwacho* (saisons d'oiseaux et de fleurs), qui parut en 1861, in-folio (Catalogue Burty, n° 522). Enfin Shofu Kiosai, l'élève

(1) L'ancienne route de la côte de Kioto à Yedo, par Kanazawa, Odawara, Hakone, Nunazu, Shizuoka, Kakegawa, Hamamatsu, Okasaki, Miya, Minakuchi, etc.

d'Hokusai, né en 1831, mérite d'être mentionné à cause de ses représentations d'animaux pleines d'esprit (Cf. ci-dessus, p. 221) ; pour plus de détails sur lui, voir Brinckmann (208). Anderson (*Japanese Wood-Engraving*) nous donne une reproduction de lui. Shibata Zeshin doit aussi être mentionné (Brinckmann, p. 212). Renzan est l'auteur d'un grand surimono oblong avec une bonne représentation animée de tigres, vers 1860.

Depuis l'ouverture du Japon aux Européens et la propagation d'idées antinationales, l'art de ce pays a tout à fait reculé et n'a gardé qu'un mince fil de tradition purement technique. Ce n'est pas par suite de pétrification comme en Chine que l'art japonais a péri, mais par suite de conditions défavorables et de la rupture du lien qui unissait les artistes au public. Il ne manquait pas de talents qui auraient pu faire progresser l'art tout aussi bien qu'au XVIIIe siècle ; des tentatives furent même faites vers de nouvelles manières de concevoir; mais le public, qui seul pouvait favoriser de telles tendances, manquait. Il se contentait de mauvais portraits d'acteurs et d'illustrations quelconques ; il eut donc l'art qu'il méritait.

Si nous demandions, comme conclusion, s'il est vraisemblable que les Japonais réatteignent jamais à un art important et caractéristique sur la base des anciennes traditions, la réponse serait, il me semble, négative. Car l'ancienne culture et la civilisation moderne sont des notions qui s'excluent mutuellement; le Japon a choisi la dernière et était probablement obligé de la choisir s'il ne voulait pas être écrasé dans la

lutte des nations. Ce choix, toutefois, l'a obligé à renoncer complètement au passé, plus complètement même qu'en Europe, à qui avait été épargnée une aussi brusque transition. Un nouvel art japonais devrait donc nécessairement être fondé sur une base tout à fait nouvelle et qui ne pourrait certainement pas être celle de l'art européen.

BIBLIOGRAPHIE

ADAMS (F.-O.), *History of Japan*, London, 1875.

ADELINE (JULES), *Le Chat, d'après les Japonais*, Rouen, 1893, in-8. Deux eaux-fortes et croquis lithographiques (p. 10 et suiv., gravures en couleurs).

ALCOCK (SIR RUTHERFORD), *Art and Art Industries in Japán* (chap. v et VII), London, 1878, in-8, illustré.

ANDERSON (W.-A.), *History of Japanese Art*, dans les *Transactions of the Asiatic Society of Japan*, vol. VII (1879), p. 339 et suiv. Cf. aussi SATOW et HAWET.

ANDERSON (W.), *The Pictorial Arts of Japan*, avec un bref aperçu historique et quelques remarques sur l'art pictural des Chinois et des Coréens, London, 1886, 2 vol. grand in-4 illustrés.

ANDERSON (W.), *Descriptive and historical Catalogue of a collection of Japanese and Chinese Paintings in the British Museum*, London, 1886, grand in-8 illustré.

ANDERSON (W.). Cf. Catalogue, *Burlington Fine Arts Club*.

ANDERSON (W.), *Japanese Wood-Engraving. Le Portfolio*, n° 17, mai 1895, illustré.

APPERT (G.), avec la collaboration de H. KINOSHITA, *Ancien Japon*, Tokio, 1886, in-16, avec une carte (p. 141 et suiv., liste de peintres japonais).

AUBERT (LOUIS), *Harunobu et Toulouse-Lautrec* (*Revue de Paris*, 15 fév. 1910).

AUDSLEY (GEORGE ASHDOWN), *The Ornamental Arts of Japan*, London, 1882, 2 vol. in-folio, avec beaucoup d'illustrations (vol. I, p. 36-41, Wood-cutting and Wood-printing).

BARBOUTEAU, Cf. Catalogue.

BIGELOW, Cf. Catalogue.

BING (S.), *Le Japon Artistique*. Documents d'art et d'industrie réunis par S. BING, Paris, 1889-1891, 36 numéros, grand in-4. Illustrations avec texte explicatif.

BING. Cf. Catalogue. Exposition 1890.

BING (S.), *L'Art d'Outamaro*, dans *le Studio*, IV (1895), illustré.

BING (S.), *La Vie et l'Œuvre d'Hok'sai : — L'Art japonais avant Hok'sai : — La Jeunesse d'Hok'sai, Shunro* [dans la *Revue Blanche*, X (1896)] ; illustré.

BING (S.), *La Gravure japonaise*, dans *l'Estampe et l'Affiche*, 15 avril 1897.

BINYON (R.-LAURENCE), *Painting in the Far East* (chap. XVII, impression en couleurs), London, 1908.

BIBLIOGRAPHIE

Blondeau. Cf. Catalogue.

Bowes (James Lord), *Japanese Marks and Seals*, London, 1882, in-8 (p. 219-270, manuscrits enluminés et livres imprimés).

Bramsen (W.), *Japanese chronological Tables* (645-1873). Avec un essai sur la chronologie et les calendriers japonais, Tokio, 1880. Petit in-folio.

Brinckmann (Justus), *Kunst und Handwerk in Japan*, vol. I, Berlin, 1889, in-8 (p. 161 et suiv., peinture ; p. 215 et suiv., livres imprimés et reproduction).

Brinckmann. Cf. Catalogue.

Brinkley (Frank), *The Art of Japan*, 2 vol. illustrés, Boston, Mass., 1901.

Burty. Cf. Catalogue.

Catalogue *de l'Exposition rétrospective de l'Art japonais*, par L. Gonse, Paris, 1883, grand in-8 illustré.

Catalogue *of the Exhibition of Works by Hokusai, from the Collection of Dr. Bigelow, in the Boston Art Museum*, avec une introduction par E.-F. Fenellosa.

Catalogue, par W. Anderson, *de gravures et livres résumant l'histoire de la gravure au Japon*, exposés en 1888 au Burlington Fine Arts Club, Londres, 1888, in-4.

Catalogue *de l'Exposition de la gravure japonaise à l'École des Beaux-Arts*, en 1890, Paris, grand in-8 illustré. Introduction par S. Bing.

Catalogue de la collection Burty : *Peintures et estampes japonaises* (vente 16-20 mars 1891, Hôtel Drouot), Paris, E. Leroux, 1891, grand in-8, avec une introduction par E. Leroux.

Catalogue *de peintures et d'estampes japonaises formant la Collection d'un amateur*, par Ernest Leroux (vente 19-22 juin, 1891, Hôtel Drouot), Paris, E. Leroux, 1891, grand in-8.

Catalogue *de la Collection d'estampes japonaises, pièces de choix provenant du cabinet de* M. Théodore Duret (vente à l'Hôtel Drouot, le 15 fév. 1897, in-8).

Catalogue Goncourt : *Objets d'art japonais et chinois, peintures, estampes, composant la Collection des Goncourt* (vente à l'Hôtel Drouot, du 8 au 13 mars 1897), Paris, 1897, grand in-4, avec des héliogravures d'objets d'art (p. 397 et suiv., signatures d'artistes).

Catalogue *de dessins, estampes, livres illustrés du Japon réunis par* T. Hayashi (vente du 2 au 6 juin 1902), in-4, Paris, 1902, illustré.

Catalogue *des estampes et livres illustrés de la Collection Ch. Gillot* (vente à l'Hôtel Drouot, avril 1904), illustré.

Catalogue *et bibliographies des artistes japonais dont les œuvres figurent dans la collection P. Barbouteau*, 2 vol. in-4 illustrés, Amsterdam, R.-P. de Vriès, 1905.

Catalogue de la Collection Gookin : *Loan Exhibition of japanese Colourprints*. — Catalogue, par F.-W. Gookin, Chicago, 1908.

Catalogue *d'estampes, dessins et livres illustrés du Japon*, juin 1909, Paris.

Catalogue *de la Collection Waïda*, Amsterdam, 1909.

Catalogue *Japan und Ostasien in der Kunst*, par Kurth, Munich, 1909.

Catalogue *Japanische Farbenholzschnitte*, par HARA, préface de DERENBERG, Hambourg, 1909.
Catalogue *Japanische Farbenholzschnitte*, préface de BRINCKMANN, Hambourg, 1909.
Catalogue *Exhibition of Japanese Prints*, par ARTHUR MORRISSON, Londres, 1909.
Catalogue *Exhibition of Japanese Prints*, par ARTHUR MORRISSON, Londres, 1910.
Catalogue *Japanische Holzschnitte, samlung Strauss-Negbauer*, par KURTH, Francfort, 1910.
Catalogue de la Collection Happer, 1909, Londres.
Catalogue de la Collection Ikeda, 1910, Paris.
Catalogue de la Collection K. T., 1910, Paris.
Catalogue de la Collection Barbouteau, 1910, Paris.
Catalogue de la Collection Blondeau, 1910, Londres.
Catalogue *Japanese old Fine Arts, displayed at the Japan British Exhibition*, London, 1910; Tokio, The Shoinbi Shoin, 2 vol. in-8, illustrés.
CHASSIRON, *Le Japon, la Chine et l'Inde*, Paris, 1894, avec illustrations, d'après HOKUSAI.
CHESNEAU (E.), *L'Art japonais*, Paris, 1869, in-8.
CHESNEAU (E.), *Le Japon à Paris* [*Gazette des Beaux-Arts*, t. II, pér. 18 (1878), p. 385, 841 et suiv.], illustré.

DERENBERG. Cf. Catalogue.
DESHAYES (E.), *Considérations sur l'histoire de l'estampe japonaise, dans l'Art*, juillet, 1893, Paris, in-folio.
DICKINS (F.-V.), *Fugaku hiyaku kai*, ou *les Cent Vues du Fuji* (Fusiyama) *d'Hokusai*. Préfaces avec traductions du japonais et descriptions des planches par F.-V. DICKINS, Londres, 1880, 3 vol. d'illustrations et 1 vol. de texte, in-8.
Documents décoratifs japonais tirés des Estampes et livres anciens de la Collection Gillot, Paris, 1894 et suiv., grand in-8. En 8 séries, chacune de 8 parties.
DRESSER, *Japan, its Art and Art Manufacturers*, London, 1882.
DURET (THÉODORE), L'Art japonais, *Hokusai* (*Gazette des Beaux-Arts*, 1882, t. II, p. 118 et suiv., 300 et suiv., illustré). Imprimé aussi séparément et réimprimé dans la *Critique d'avant-garde* du même auteur, Paris, 1885, in-8.
DURET (THÉODORE), *Livres et Albums illustrés du Japon*, réunis et catalogués par THÉODORE DURET, in-8, Paris, 1900.
DURET (THÉODORE). Cf. Catalogue.

Exposition de gravures en couleurs japonaises, Dresde, Cabinet royal des estampes de Dresde, juillet-septembre, 1897, Dresden, in-8, deux illustrations.

FENOLLOSA (E.-F.), *Review of the chapter on Painting in Gonse's* (*l'Art japonais*, Yokohama, 35 pages, in-8, et plus tard à Boston, 1885, 54 pages, in-8).
FENOLLOSA (E.-F.), *The Pictorial Art of Japan (Review of Anderson's*

Pictorial Art of Japan), dans le *Blackwood Edinburgh Magazine*, vol. CXLI (1887), p. 281-290.

FENOLLOSA (E.-F.), *The Masters of Ukioye (sic)*. Catalogue de l'Exposition de New-York, janvier 1896, in-8.

FENOLLOSA. Cf. Catalogue Bigelow.

FENOLLOSA (E.-F.), *An Outline of the History of Ukiyoye*, avec 20 reproductions de gravures japonaises, Tokio, 1901.

GEFFROY (GUSTAVE), *La Vie artistique*, 1re série, Paris, 1892, in-16 (p. 85-135, t. XII : *Maîtres Japonais : 1. Les Paysagistes : 2. Le Japon à l'École des Beaux-Arts; 3. Outamaro; 4. Hokusai; 5. Hokusai à Londres; 6. A propos de la vente Burty*).

GIERKE (Pr. Dr. H.), *Japanische Malereien aus den Besitz des Prof. Dr. H. Gierke zu Breslau. Kunstgewerbemuseum de Berlin*, seconde exposition spéciale, octobre à décembre, 1882, Berlin, 1882, petit in-8.

GIERKE (H.), *Japanische Malerei*, dans *Watermann Monatshefte*, mai 1883.

GILLOT. Cf. après Documents.

GILLOT. Cf. Catalogue.

GONCOURT (EDMOND DE), *La Maison d'un Artiste*, Paris, 1881, 2 vol. in-8 (vol. I, p. 192-239, *les Albums japonais;* vol. II, p. 350-359, *les Kakemonos*).

GONCOURT (EDMOND DE), *Outamaro. Le Peintre des Maisons Vertes*, Paris, 1891, in-8.

GONCOURT (EDMOND DE), *Hokousai. Ses albums traitant de la peinture et du dessin, avec ses préfaces* [*Gazette des Beaux-Arts*, t. III, pér., vol. XIV (1895), p. 441 et suiv.].

GONCOURT (EDMOND DE), *Hokousai*, Paris, 1896, in-8, avec un portrait d'Hokusai à l'âge de quatre-vingts ans, par sa fille Oyei.

GONCOURT. Cf. Catalogue.

GONSE (LOUIS), *L'Art japonais*, Paris, 1883, 2 vol. grand in-4. Nombreuses illustrations (vol. I, Peinture et gravure sur bois).

GONSE (LOUIS). *L'Art Japonais*, Paris, 1883, in-18 illustré.

GONSE (LOUIS). Cf. Catalogue.

GOOKIN. Cf. Catalogue.

GOWLAND (W.), Late of the Imperial Mint, Osoka. *The naturalistic Art of Japan*, dans les *Transactions and Proceedings of the Japan Society*, t. I, 73-110, London, 1892.

GRIFFITH (W. ELLIOT), *The Corean Origin of Japanese Art*, dans le *Century Magazine*, déc. 1886.

Guide to the chinese and japanese Illustrated Books exhibited in the King's Library, British Museum, 1887, in-8, London.

GUIMET (ÉMILE), *Promenades japonaises*, vol. II, *Tokio, Nikko*, Paris, 1880, in-4, avec dessins de FÉLIX RÉGAMEY (p. 175-192, s'occupant plus spécialement de Kiosai).

HAPPER. Cf. Catalogue.

HARA, *Japanische Farbenholzschnitte*, préface de DERENBERG, Hambourg, 1909.

HAYASHI (T.), *Dessins, Estampes, Livres illustrés du Japon*, réunis par T. HAYASHI (vente 2-3 juin 1902), in-8, Paris, 1902.

HIRTH (FRDR.), *Ueber fremde Einflusse in aer chinesischen Kunst*, Munich et Leipzig, 1896, in-8 (p. 45 et suiv.).
Histoire de l'Art du Japon, in-folio, Paris, 1900. Commission impériale du Japon à l'Exposition universelle de Paris, 1900.
HUEBNER (Baron DE), *Promenade autour du Monde*, 1871, Paris, 1873, in-8 (II, 118-127, peinture).
HUISH (MARCUS B.), *Japan and its Art*, London, 1889 ; 2e édition, 1892, in-8 (p. 242 et suiv., xylographie).

IKEDA. Cf. Catalogue.
INADA. Cf. KŒCHLIN.

Japanese Books and Albums of Prints in Colour in the National Art Library, South Kensington (compiled by Mr. EDWARD-F. STRANGE), London, 1893, in-8.
Japanese Colour Prints, New-York, W.-H. KETCHAM, 1895, in-8.
Japanese Temples and their Treasures (compiled by the Department of the Interior Imperial Japanese Government), Tokio, The Shoinbi Shoin, 1910, 3 vol. in-folio illustrés.
Japanese Wood-Cutting et Wood-cut Printing (from Report ef U. S. National Museum), in-8, Washington, 1894.
Japon artistique et littéraire. Cf. LE BLANC DU VERNET.

K. T. Cf. Catalogue.
KŒCHLIN (R.), VIGNIER et INADA, Catalogue des estampes primitives japonaises exposées au Pavillon de Marsan, février 1909, Paris, Longuet, 1909, in-folio avec planches.
KŒCHLIN (R.), VIGNIER et INADA, Catalogue des estampes d'Harunobu, Koriusai et Shunsho, exposées au Pavillon de Marsan, février 1910, Paris, Longuet, 1910, in-folio avec planches.
KŒCHLIN (R.), *Exposition d'estampes japonaises au Musée des Arts décoratifs. Harunobu, Koriusai, Shunsho et son groupe* (*Bulletin des Musées de France*, p. 8-10).
KŒHLER (S.-R.). Cf. TOKUNO.
KOKKWA, Tokio, 1890 et suiv., in-folio. *Reproductions d'œuvres d'art*, avec texte explicatif en japonais et en anglais.
KURTH (Dr. JULIUS), *Utamaro*, Leipzig, 1907, in-8 illustré.
KURTH (J.), *Harunobu*, Munich, 1910, in-8.
KURTH. Cf. Catalogue.

LE BLANC DU VERNET, *Le Japon artistique et littéraire*, Paris, 1879, in-16.
LE BLANC DU VERNET, *L'Art japonais*, dans *l'Art*, 1880 (I, p. 286; II, p. 132, 250 ; III, p. 229).
LEIGHTON (J.), *On Japanese Art. A discourse*, London, 1863, in-folio illustré.
LEMOISNE (P.-A.), *Les Primitifs de la gravure japonaise* (*Gazette des Beaux-Arts*, avril 1909, p. 334).
LEMOISNE (P.-A.), *Les Premiers Maîtres de la gravure en couleurs au Japon* (*Gazette des Beaux-Arts*, mars 1910).
LEROUX (E.). Cf. Catalogue.

BIBLIOGRAPHIE

MADSEN (KARL), *Japansk Malerkunst*, Kopenhagen, 1885, illustré.
MATSUMURA (J.), *Nippon Skokubutsumeii*, ou nomenclature de plantes japonaises en latin, japonais et chinois. Revisé par R. YATABE, Tokio, 1884, in-8.
MIGEON (GASTON), *Chefs-d'Œuvre d'art japonais*, Paris, 1905, illustré.
MIGEON (GASTON), *Au Japon*, Paris, 1908. Traduction anglaise, Londres, 1908, in-16 illustré.
MORRISSON (ARTHUR). Cf. Catalogue.
MORSE (EDWARD S.), *Notes on Hokusai*, dans *American Art Review*, vol. I (1880), p. 145 et suiv., illustré.
MORSE (EDWARD S.), *Japanese Homes and their Surroundings*, New-York, 1889, in-8, illustré.
MÜNSTERBERG (OSKAR), *Japanische Kunst und japanisches Land*, Leipzig, 1896, in-8 illustré.
MUTHER (RICHARD), *Geschichte der Malerei im XIX. Jahrhundert* (vol. II, p. 583 et suiv., chap. XXX, Die Japaner), Munich, 1893, grand in-8, illustré.

NORDENSKIÖLD. Cf. ROSNY.

OKAKURA (KAKUZO), *Ideals of the East, with special reference to the Arts of Japan*, London, 1903.

PAGÈS (LÉON), *Bibliographie japonaise*, ou Catalogue des ouvrages relatifs au Japon qui ont été publiés depuis le XVe siècle jusqu'à nos jours, Paris, 1859.

REED (Sir EDWARD J.), *Japan, its History, Traditions, and Religions*, London, 1880, 2 vol. in-8 illustrés (chap. IV, dessin et peinture).
RÉGAMEY (FÉLIX), *Le Japon pratique*, Paris Hetzel, environ 1890, in-8, avec 100 dessins de l'auteur (p. 170-175, les images, gravure, impression).
RENAN (ARY), *L'Art japonais*, Paris, 1884.
ROSNY (LÉON DE), Catalogue *de la bibliothèque japonaise de Nordenskiöld à la Bibliothèque royale de Stockholm*, Paris, 1883, in-8.

SATOW (ERNEST), *On the Early History of Printing in Japan*, dans les *Transactions of the asiatic Society of Japan*, vol. X, 1881, p. 48-83; et d'autres notes sur les caractères mobiles en Corée et les premiers livres imprimés japonais (*Id.*, p. 252).
SATOW (ERNEST) and LT. A.-G.-S. HAWET, *A Handbook for travellers in Central and Northern Japan*, 2e édition, Londres, 1884, in-8. Partie sur *l'Art pictural*, p. 92-100, par W. Anderson.
STRANGE (EDWARD-F.), *Japanese Illustration. A History of the Arts of Wood-cutting and Colour-printing in Japan*, London, 1897, in-8 illustré.
STRANGE (E.-F.). Cf. *Japanese books*.

TAJIMA, *Select relics of Japanese Art*. Périodique, publié au Japon, avec texte en japonais et anglais.

TAJIMA (S.), *Masterpieces Selectea from the Ukiyoye School*, Tokio, 1906-1909, 5 vol. in-4.

TASSET (JACQUES), *Études sur la gravure japonaise*, dans les *Mémoires de la Société sinico-japonaise*, vol. X, 1891, p. 51-87, Paris, in-8.

TOKUNO (T.), *Japanese Wood-cutting and Wood-cut printing*, édité par S.-R. Kœhler, Washington (Smithsonian Institute), 1894, in-8. Tokuno était le conservateur du Département des Estampes au ministère des Finances japonais.

Transactions of the Asiatic Society of Japan, Yokohama, 1872 et suiv., in-8.

TRESSAN (Cte GEORGES DE) (Tei-San), *Notes sur l'Art japonais* (*Mercure de France*, 1905-1906).

TRESSAN (Cte GEORGES DE), *La Naissance de la Peinture japonaise* [*Revue de l'Art ancien et moderne*, t. XXVI (1909)].

TRESSAN (Cte GEORGES DE), *Renaissance de la Peinture japonaise* [*Revue de l'Art ancien et moderne* (1910)].

VIGNIER. Cf. R. KŒCHLIN.

WAÏDA. Cf. Catalogue.

WENCKSTERN (FR. VON), *A Bibliography of the Japanese Empire*, Leyden and London, 1895, in-8 (p. 165 et suiv., pictorial arts).

WYZEWA (T. DE), *La Peinture japonaise* (*Revue des Deux-Mondes*, juillet 1890). Réimprimé dans *Les Grands Peintres de l'Espagne*, etc., Paris, 1891.

YATABE. Cf. MATSUMURA.

INDEX ALPHABÉTIQUE

Abate (Nicolo dell'), 171.
Académie de Médecine de Tokio, 25.
Aimi, 43.
Anderson (Dr W.), 25, 27, 30, 34, 48, 49, 50, 52, 55, 57, 58, 59, 71, 73, 82, 95 96, 101, 102, 106, 110, 128, 140, 159, 189, 190, 198, 204, 215, 226, 229, 230, 238.
Angkor (Les ruines d'), 38.
Ansei (La Période), 219.
Arts décoratifs (Musée des, Paris), 26, 34.
Arts décoratifs (Musée des, à Hambourg), 27.
Ashikaga (Les Shoguns), 48, 53.

Baisetsudo, 66.
Bakin, 194, 198, 207, 217.
Banki, 189.
Barbedienne, 23.
Barbouteaux, 35.
Beaux-Arts (Musée des, à Boston), 26.
Beni-ye, 97.
Bibliothèque Nationale (La) (Paris), 26.
Bigelow (Dr.), 27.
Bing (Collection ou Catalogue), 25 29, 30, 45, 73, 74, 91, 92, 93, 96, 97, 115, 117, 129, 136, 157, 160, 161, 168, 184, 186, 187, 188, 195, 199, 203, 205, 213.
Binyon, 42, 47, 48, 49, 50, 53, 54, 55, 57, 58, 59, 60.
Biyosato, Torii, 118.
Blanc du Vernet (Le), 43.
Bocklin, 9.
Bodhisatva Jizo, 41.
Bokusen, 225.
Borobudhur, 38.
Boston (Musée de), 41.
Bouddha (*La mort de*) (Chodensu), 48.
Bouddha (*La mort de*) (Hirataka), British Museum, 43.
Bouddhisme (Le), 38.
Bracquemond, 23.
Brinckmann, 12, 14, 15, 20, 29, 213, 222, 230, 238.
British Museum (Le) (Londres), 25, 27, 35, 43.
Bumpo, Kawamura, 226.
Bunkaku Kwammio (Masanobu), 94.
Buncho, 139, 141, 142, 143, 169, 189.
Bunro (Buncho ?), 189.
Bunshi Masafusa (Okomura), 98.
Bunzan, Kigushi, 35.
Burkmair, 70.
Burlington fine arts Club (Le), 26.
Burty (Collection ou Catalogue), 23, 29, 45, 72, 145, 157, 160, 182, 214, 226, 237, 238.

Cabinet des Estampes de la Bibliothèque Nationale (Le) (Paris), 33.
Camondo (Collection du comte de), 25, 191.
Capi (Ugo da), 70.
Cernuschi, 23.
Champfleury, 23.
Charpentier, 23.

Chikamaro, Kyosai, 189.
Chikanobu, 189.
Chinsho, Hanegawa, 85.
Chodensu (Le prêtre), 48, 49.
Choki, Miyagawa, 86.
Choki (Nagayoshi), 189.
Chokusai (Yeisho), 168.
Choshun, 84, 85, 86, 139.
Christophle, 23.
Chubei, Nonomura, 73.
Churinsha (Suncho), 149.
Colomb (Christophe), 21.
Cranach, 13, 70.

Danjuro, Ichikawa, 106.
Degas, 8, 23.
Deshima, 22.
Diaz, 23.
Diestena (L'île de), 22.
Duran (Carolus), 23.
Durand-Ruel, 26.
Dürer, 13.
Duret (Collection ou Catalogue), 23, 26, 33, 51, 65, 67, 82, 102, 104, 138, 141, 147, 148, 157, 161, 186, 189, 195, 197, 203, 221, 222, 224, 225, 226, 228.

Estampes (Cabinet des, à Berlin), 25.
Estampes (Cabinet royal des, à Dresde), 27.

Falize, 23.
Fantin-Latour, 23.
Fenollosa (Le Pr.), 19, 26, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 41, 45, 47, 48, 49, 53, 54, 55, 56, 58, 61, 67, 80, 81, 82, 83, 86, 88, 91, 93, 94, 95, 97, 98, 105, 108, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 121, 126, 128, 129, 130, 136, 138, 140, 143, 144, 145, 150, 156, 157, 158, 160, 167, 169, 171, 172, 175, 181, 188, 190, 191, 192, 195, 198, 205, 215, 218, 219, 221, 228, 229, 231, 237.
Field (H.-E.) 151, 157,
Fontainebleau (L'École de), 171.
Fortuny, 23.
Fra Angelico, 48.
Fugen Dojin (Gokan), 145.
Fujinobu, Yamamoto, 113, 129.
Fujiwara, 44, 50.
Fujiwara (Les), 46.
Fujiwara-no-Tsunétaka, 47.
Fujo (Hokujin), 172.
Fusanobu, Tomikawa, 113.

Gakutei, 147, 211, 219.
Gallimart (Collection de M.), 25.
Ganku, 59, 225, 226.
Gentoku (La Période), 95.
Genzoku (Masanobu), 94.
Gierke, 25, 27.
Gillot (Collection ou Catalogue), 25, 58, 65, 84, 92, 93, 117, 158, 163, 169, 184, 199, 218, 220, 224 226.
Ginsetsu (Fusanobu), 113.
Giokusan, 192.
Giotto, 149.
Gokan, Shoba, 76, 145, 146, 205.
Gokio, 169.
Gokioshi, 40.
Goncourt, 23, 29, 30, 171, 172, 173, 180, 182, 183, 184, 185, 186, 187, 188, 208, 213, 214, 217.
Gonin Otoko, 140.
Gonse (Collection ou Catalogue), 25, 28, 29, 38, 41, 42, 49, 55, 58, 59, 101, 137, 158, 159, 171, 184, 187, 195, 214, 215, 220, 229, 230, 236.
Gonshiro, Izu Miya, 107.
Gonzo (Le prêtre), 40.
Gookin (Collection de F.-W.), 26.
Gorobei, Kurabashi, 192.
Greifswald, 66.
Grosse (Collection), 27.
Gubitz, 13, 70.
Guimet, 23.
Guimet (Le Musée), 26, 35.
Gummatei (Hokusai), 203.
Gwaka seuran (La Collection), 55.

Hachijo (L'île d'), 72.
Haian (La Période), 44.
Hakuyen, Ishikawa, 228.
Hambourg (Le Musée de), 29, 100, 104.
iro Haruh(Masakatsu) (Koriusai), 130, 131.

Haruji (Suzuki), 129.
Harunobu, Suzuki, 17, **20**, 32, 34, 68, 87, 92, 108, 110, 112, 113, 116, 117, 118, 120, 121, 122, 123, 125, 126, 129, 130, 131, 132, 134, 135, 139, 140, 141, 143, 144, 145, 149, 150, 161, 165, 172.
Harunobu II, 129.
Harushige, 130.
Harutsugu, 130.
Hasanobu, 35.
Haviland (Collection de M.), 25.
Hayashi (Collection ou Catologue), 41, 82, 83, 84, 89, 90, 92, 93, 94, 95, 98, 103, 104, 112, 113, 117, 118, 127, 130, 137, 138, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 150, 155, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 166, 167, 168, 169, 172, 185, 188, 189, 190, 191, 197, 198, 199, 203, 219, 220, 221, 222, 223, 224.
Heiczan (Le monastère de), 63.
Hidemaro, 186, 188.
Hideyori, 66.
Hideyoshi, 53.
Hirata, 209.
Hirataka, 43.
Hiroshige, 26, 33, 69, 189, 196, 198, 211, 218, 228, 231, 232, 233, 234, 235, 237.
Hiroshige II, 235.
Hirth (F.), 38.
Hisanobu, Hiakusai, 189.
Hitomaro, 47.
Hodjo (Les), 48.
Hogen, Ko, 51.
Hoitsu, 58, 73, 74.
Hokkei, Uvoya, 20, 211, 218, 219, 220, 225.
Hokuba, Teisai, 218.
Hokuga, Katsushika, 222.
Hokuju, Shotei, 221.
Hokun, 221.
Hokusa, Hotei Gosa, 222.
Hokusai, Katsushika, 19, 20, 21, 27, 28, 29, 30, 33, 61, 69, 75, 139, 146, 147, 162, 168, 169, 188, 194, 195, 198, 201, 202, 204, 205, 207, 208, 209, 210, 211, 214, 215, 218, 219, 220, 221, 222, 223, 224, 225, 227, 228, 230, 232, 238.
Hokusu, 222.
Hokutai, Isai, 222.
Holbein, 13.
Hosan (Masanobu), 137.
Ichibei (Kiyonaga), 150.
Ichiku, Jippensha, 186.

Ichimai-ye, 96.
Ichirakute (Yeisui), 168.
Ichiriusai (Hiroshige), 198, 233.
Ichiriusai (Toyoharu), 144.
Ichiriusai (Toyohiro), 197.
Ichiyosai (Toyokuni), 191.
Ichiyosai (Shighemasa), 135.
Ichiyusai (Kunimasa), 197.
Iitsu (Hokusai), 204, 213.
Ikada (Yeisen), 230.
Ikku (Shigeda), 148.
Inada (M.), 34.
Ippo, 104.
Isai, Katsushika, 221.
Ise, Nakajima, 202.
Isoda (Shunyei), 146.
Isomaro, 189.
Itcho, Hanabusa, 56, 57, 72, 192.
Itsushika, 65.
Iwasi (Masanobu), 137.
Iyeyasu, 53.

Jacquemart, 23.
Jacquin (Collection de M.), 25.
Jaekel (Collection du Pr.), 27, 63, 66, 93, 109, 115, 116, 125, 138.
Jakunobu, Ito, 104.
Jasunobu, 57.
Jinglar (Société du), 24.
Jizo (Le Saint), 41.
Josetsu, 48, 49, 50.
Joskin (Masayoshi), 163.
Joven, Hokute, 222.
Juisui, Shimo Kawahe, 226.
Juroju, 49.
Jusuki (Shunsho), 139.
Juzaburo, Tsutaya, 173, 191.

Kako, Tokitaro, 203.
Kamakura, 46.
Kamakura (Période), 46.
Kanaoka, Kose, 39, 40, 41, **42**, 43, 44, 47, 48.

Kankoku (Masanobu), 137.
Kano (L'École de), 46, 50, 51, 52, 54, 56, 72, 80, 86, 100, 101, 103, 104, 165, 172, 173, 229.
Kanyosai (Tatobe Riosai, Mokio), 104, 126.
Karamaro (Rankokusai), 186.
Kasuga, 44, 45.
Katsukawa (Les), 144, 223.
Katsukawa (Shunsui), 139.
Katsusaburo (Gokan), 145.
Katsumasa, Kishigawa, 98.
Katsumasa, Yoshimura, 84.
Katsunobu, Kondo, 92.
Kawamura, 35.
Kawo, Nen, 48.
Keda Koson, 74.
Keiju, 219.
Keion, 47.
Keisai, 237.
Keisai, Kitao (Masayoshi), 75.
Keise, 219.
Kenzan, 58, 74.
Khoten, 38.
Kichi, 84.
Kichiza-Yemon (Hishikawa Morofusa), 82.
Kichizayemon (Suncho), 159.
Kikumaro, 186, 188.
Kimmochi (Kose), 45.
Kinjiro, Katsukawa, 148.
Kintada, 43.
Kioden, 194, 195.
Kioden Santo (Masanobu), 137.
Kioho (La Période), 84.
Kiokin, 63.
Kiosai (Hokkei), 219.
Kiosai, Shofu, 221.
Kiosen (Le groupe), 125.
Kisaburo, Kameya, 204.
Kishi, 226.
Kishi (Buncho), 142.
Kiujiro (Shunyei), 147.
Kiyen (Hokkei), 219.
Kiyoharu, Kondc Sukegoro (Hishikawa), 92.
Kiyoharu, Torii, 118.
Kiyohide, Torii, 118.
Kiyohiro, Torii, 114, 116, 160.
Kiyomasa, Torii, 161.
Kiyomasu, 91, 113, 114, 162.
Kiyomine, 161.
Kiyomitsu, Torii, 68, 94, 111, 113, 114, 116, 117, 118, 125, 150, 155, 160, 161.
Kiyomoto, Torii, 118.
Kiyonaga, 27, 62, 69, 76, 83, 94, 121, 122, 132, 134, 135, 139, 140, 144, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 155, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 165, 166, 170, 173, 174, 175, 176, 189, 190, 192, 193, 205, 215.
Kiyonobu, Torii, 68, 85, 86, 87, 89, 90, 91, 109, 111, 114, 162.
Kiyonobu, Shiro, 117.
Kiyonobu I (Shobei), 88, 91, 93.
Kiyonobu II, 91, 93, 94, 96, 113, 116, 117, 118.
Kiyoshige, 92.
Kiyosomo, Torii, 93.
Kiyotada, 90.
Kiyotsune, Torii, 118, 160.
Kiyoyasu, 162.
Kobo Daishi, 40, 47.
Kœchlin (Collection de M. R.), 25, 34.
Kœpping (Collection), 27.
Kogan, 130.
Kogen (Ishikawa), 142.
Kokan, 102.
Kokkwa, 40.
Ko Kuyu, 45.
Korin, 19, 28, 56, 57, 58, 72, 73, 74, 104, 162, 163.
Koruisai, 34, 126, 131, 132, 134, 135, 136, 144, 150.
Kose-riu (La), 42, 43.
Kosuisai (Shighemasa), 135.
Kotoku (L'Empereur), 38.
Koyetsu, 58.
Kuanto (Le), 46.
Kubi (Le Vicomte), 24.
Kubla Khan, 48.
Kumakichi (Toyokuni), 191.
Kungaku (Gokan), 145.
Kunimasa, Toyokuni, 161, 194, 195, 197.
Kunimitsu, 198.
Kuninaga, 198.
Kuninas, 198.
Kuninobu, 129.

Kunisada, Utagawa, 192, 194, 211, 218, 220, 225, 227, 229, 231, 234, 236.
Kunisada (Toyokuni II), 197.
Kuniyasu, 197, 231.
Kuniyoshi, Utagawa, 192, 194, 197, 214, 228, 231, 232, 237.
Kunstgewerbemuseum de Berlin (Le), 25, 28, 96, 98, 163.
Kuro (Kino Baitei), 226.
Kurth, 34, 35, 138, 169, 172, 174, 175, 181, 183, 184, 185, 186, 187, 189, 191.
Kutokusai (Shunyei), 147.
Kwaigetsudo, 84, 91, 95, 97, 99.
Kwaran (Shighemasa), 135.
Kyaro, 226.
Kyritera, 169.

Lathrop (M.-F.), 26.
Legros, 23.
Leighton (John), 25.
Leroux (Catalogue), 129, 195.
Leyde, 25.
Liebermann (Collection), 27.
Livens, 13.
Londres 1862 (Exposition de), 23.
Louvre (Le Musée du), 24, 26.

Madsen, 6, 28, 207.
Magetsudo, 98.
Magosaburo, Nishimura, 99.
Manet, 8, 23.
Mangoro, Giokusai, 225.
Mangwa (La), 75.
Manzi (Collection de M.), 25.
Manzosaburo, 112.
Marteau (Collection de M.), 25.
Masanobu, Kitao, 68, 85, 87, 90, 93, 96, 97, 98, 100, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 119, 120 137.
Masanobu, Okomura, 94, 95, 96.
Masataka, Sugimura, 83.
Masayoshi, Kitao Keisai, 19, 53, 75, 138, 162.
Masazumi, Riusai, 224.
Massanobu, Kano, 48, 50.
Massanobu, Tsukioka, 103.
Masunobu, Tanaka, 117.
Matahei (Iwasa), 52, 53, 67, 77, 80.
Mataori, 7.
Matora, Oishi, 226.
Maximilien (L'Empereur) (Figure équestre de Burkmair), 70.
Michel-Ange, 4.
Minamizawa, 213.
Minamoto, 45.
Minamoto (Les), 46,
Minamoto-no-Yoritomo, 45.
Ming (Les), 48, 50.
Minko, 130.
Mishishige, 80.
Mitemaro, 188.
Mitimaro, 174.
Mitsunaga, Fujiwara, 47.
Mitsunobu, Hasegawa, 52, 54, 76.
Mitsunobu Shimizu, 93.
Mitsunori, Tosa, 52.
Mitsuoki, 55.
Mitsushige, 52.
Mitsuyoshi, 55.
Monet, 23
Morikuni, Tachibana, 74, 76, 101, 102.
Morinobu, 54.
Morofusa, 82.
Moronaga, 82.
Moronobu, Hishikawa, 58, 62, 66, 67, 68, 72, 76, 77, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 89, 91, 94, 95, 96, 97, 99, 100, 110, 119, 149, 154.
Moroshige, Furuyama, 83,
Morse (C.-J.) (Collection de), 26.
Mosle (Collection), 27.
Motomitsu, 45.
Motonobu, Kano, 51, 52, 54, 55
Mugura (Hokusai), 203.
Munataka, Gentei, 162.
Muranobu, 130.
Murusaki Outamaro, 173.
Musée d'art japonais (à Tokio), 21.
Muther, 30.

Naajiro, 197.
Nagaharu, Miyagawa (Choshun), 85.
Nagahide, 138.
Nagayoshi (Choki), 138, 172, 176, 189.
Nanriu, 37.
Nantei, Nishima, 75.
Naokota, Shirai, 60.

Naonobu, 54, 55.
Nara, 24, 40, 45, 66.
Nichiran (Le Prêtre), 65.
Nichosai, 226.
Noburaga, 53.
Nobuzane, 47.
Norishige, 85.

Oder (Collection), 27.
Ogata, 57.
Okinobu, Hanegawa, 85.
Okio, Maruyama, 59, 74, 75.
Orda (Le Pr.), 53.
Osaka, 66.
Osoda (Yeishi), 166.
Otern, 213.
Otsu-ye (Les), 67.
Outamaro, Kitagawa, 29, 32, 34, 35, 69, 121, 122, 155, 159, 161, 163, 165, 166, 169, 170, 171, 172, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 179, 182, 183, 185, 186, 187, 188, 189, 192, 193, 194, 195, 201, 204, 206, 211, 223, 225.
Outanosuke, 52.
Oyei 213, 214.

Paris, 1890 (Exposition aux Beaux-Arts), 29.
Paris, 1867, 1878 (Expositions de), 24.
Pavillon de Marsan (Le), 34.
Perkins, 193.
Perzynski, 34, 209, 218.
Phidias, 41.
Primatice (Le), 171.

Raisen, 199.
Rankokusai, 174, 185.
Rantokusai (Shundo), 147.
Raphaël, 4.
Regamey, 23.
Rekisentai (Yeiri), 169.
Renaissance (La), 4, 10.
Renzan, 238.
Ricci (Les), 171.
Rinkusai, 148.
Rinsho, 104, 224.
Risai (Masanobu), 137.
Riusen, Ishikawa, 83.
Riushu, Ishikawa. 83.
Roren, 103.
Rouart (Collection de M. A.), 25.
Royale Institution (La), 25.
Ruinsai, 162.
Rutherford Alcock (La Collection de), 25.

Sadaharu, Akiyama, 112.
Sadanobu, Tamura, 93.
Sadatoshi, Nakadji, 103.
Saint Georges (Figure équestre de Burkmair), 70.
Sakakibara, 106.
Saki, Satosui, 226.
Samuraï, 46.
Sandararoshi, 186.
Sanseido (Masunobu), 117.
Sansetsu, 56.
Santoun, 162.
Sarin, Rekisentai, 169.
Satow, 106.
Seiko (Soshosai), 130.
Seisai (Masanobu), 137.
Seki (Kiyonaga), 150.
Sekiga (Kuicho), 143.
Sekigahara, 53.
Sekijo, 172.
Sekiyen, Toriyama, 169, 172, 173, 174, 187, 189.
Sekkio, Sawa, 224.
Sekko, 199.
Sekkosai, Kitao, 103.
Sekkosai (Shighemasa), 135.
Senkwado Nish. Shig, 110.
Senraku Sansetsu, 54.
Senraku (Kano), 54.
Seshosai, 71.
Sesshu, 48, 49, 54.
Sesson, 50.
Setsu, Kwa, 237.
Settan, Hasegawa, 226.
Settei, Tsukioke, 103.
Sèvres (Manufacture de), 23.
Sharaku, Saito Inrobei Kakukido Toshusai Yenkyo, 138, 147, 176, 190, 191.
Shemkaku, Katsukawa, 147.
Sheshu, 50.
Shigenobu, Kawashima, 84.
Shigeyama, Yanagawa, 221.
Shigheharu, Yamamoto, 113.

Shighemasa, Kitao, 75, 112, 113, 130, 134, 135, 137, 138, 141, 145, 149, 150, 158, 162, 176, 204, 205.
Shighemaya, Yanagawa, 222.
Shighenaga, ou Shigenaga, Nishimura, 19, 32, 68, 95, 99, 105, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 117, 118, 119, 125, 130, 135, 143.
Shighenobu, 109, 117, 204, 214, 221.
Shighenobu, Hirose, 113.
Shighenobu, Nishimura, 99.
Shighenobu, Yanagawa, 213, 220.
Shijo, 59, 67, 74, 229.
Shikimaro, 188.
Shiko (Nagayoshi), 189, 225.
Shinsai, 224.
Shintoïsme (Le), 40.
Shintoku, 189.
Shiro, Torii, 94.
Shi-Ten-O, 41.
Shobei (Isoda Koriusai), 131.
Shobun, Sogha, 48.
Shobunsai (Yeishi), 166.
Shoha (Uyeno), 130.
Shoichi Kokushi (Le prêtre), 48.
Shoki, 48.
Shonosuke, Kiyomine, 161.
Shoshoken, 130.
Shoshun, 95.
Shotoku (Le prince), 40.
Shotoku (La période), 82.
Shoyu, 148.
Shozabro (Tajimaya) (Toyoharu), 144.
Shubun, Soga, 49.
Shugestsu, 49.
Shumann, 147.
Shumman, Kubo, 139, 158.
Shumwa, 147.
Shun (Gokan), 145.
Shunboku, Ooka, 102.
Shuncho, Kisado (Suncho), 149.
Shuncho, Kiokawa, 139, 147, 160, 172, 188.
Shundo, Katsukawa, 147.
Shungiosai (Riukoku), 189.
Shunjo, 147.
Shunkei, Mori, 226.
Shunki, 146.
Shunko, 139.
Shunko, Katsukawa, 146.
Shunko, Kichosai, 146.
Shunko II, 146, 224.
Shunman, 138, 166, 224.
Shunri, 147.
Shunro (Hokusai), 139, 203.
Shunro, Katsukawa, 202.
Shunro, Mugura, 206.
Shunsen, Katsukawa, 147, 223.
Shunsho, Katsukawa, 34, 69, 87, 89, 113, 122, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 155, 157, 158, 159, 160, 172, 173, 175, 197, 205, 219, 223.
Shunsui, 123, 125, 139.
Shunsui (Shinsui?) Miyagawa, 86.
Shunsui II, Katsukawa, 147.
Shuntei 147, 223, 224.
Shunto, 147.
Shuntoku, Katsukawa, 146.
Shunyei, Katsukawa, 139, 146, 187, 195, 205, 223, 224.
Shunyen, 146.
Shunzan, Katsukawa, 139, 147, 160.
Shuseido, 98.
Shusho, Tamagawa, 169.
Shushosai, Hayami, 103.
Shuzan, Sakurai, 7, 71.
Siébold (La Collection), 25, 75.
Soan, 130.
Société asiatique du Japon (La), 27.
Sogiku (Morino), 130.
Soji, Riusai, 203, 222.
Sojuri, Yamagushi, 162.
Soken, 74.
Solon, 23.
Soraku, 169.
Sori, Tawardya, 203.
Sori (Hokusai), 203.
Sosen, Mori, 59.
Sotan, 49.
Sotatsu, 56, 57.
South Kensington Museum (Le), 33.
Stadler (Collection), 27.
Stevens, 23.
Strange (E.-F.), 33, 93, 102, 106,

115, 128, 133, 137, 140, 146, 156, 159, 160, 161, 162, 188, 189, 195, 198, 205, 217, 218, 223, 225, 229, 231, 232, 235.
Straus-Negbam (Collection de Mme), 27, 83, 85, 169.
Sugakudo, 237.
Sugawara Michizone (Le ministre), 42.
Suisai (K.) (Masanobu), 137.
Sukenobu, Nishikawa, 95, 100, 101, 103, 113, 226.
Sukenori, Yeino Kano, 100.
Suketada, Nishikawa, 103.
Sumiyoshi-riu (Le), 47.
Suncho, Katsukawa, 159.
Sung (La dynastie de), 48, 59.
Sunsho, 146.

Taigaku, 222.
Taira, 45, 46.
Tairei (Shighemasa), 135.
Taito (Shighenobu), 220.
Taito, Tokimasa (Hokusai), 204, 209, 213.
Tajima, 48.
Takanobu, Fujiwara, 47, 54.
Takashiba, 45.
Takimaro, 186, 188.
Takiyasu (Yosai), 229.
Takuma (L'Ecole de), 45.
Takusho, Keisan, 162.
Tanchosai (Masanobu), 94.
Tang (Les), 40, 42, 213.
Tange, Tsukioke, 103.
Tanyu, Kano, 54, 55, 57, 72, 80, 86.
Tanzan, Tsuruzawa, 101.
Terushiga, Katsukava, 93.
Tetsugoro, Kitagawa (Shuncho), 188.
Tissot, 23.
Toba Sojo, 45.
Toba-ye, 45.
Todoya (Hokkei), 219.
Tojiro, Okajima, 197.
Tokio (Le Musée de), 24.
Tokio 1898 (Exposition de), 33.
Tokugawa (Les), 202.
Tokugawa (La dynastie des), 54.
Tominobu (Miyagawa), 130.
Tomisamburo (Yeishi), 166.
Torii (Les), 68, 85, 87, 91, 93, 94, 95, 99, 109, 114, 139, 149, 150, 155, 156, 161.
Torin, 203, 223, 224.
Tosa, 44, 45, 46, 47, 50, 52, 55, 64, 65, 67, 84, 100, 229.
Toshimitsu, 224.
Toshinobu (Okomura), 98.
Toshiro, Yeirakuya, 203.
Toshu (Hokusai), 203.
Toun, Hasegawa, 83.
Toyakira (Outamaro), 173.
Toyoaki (Outamaro), 173.
Toyofusa (Sekiyen), 172.
Toyoharu, Utagawa, 113, 140, 142, 144, 145, 146, 172, 176, 192, 193, 197, 205.
Toyohiro, Utagawa, 145, 195, 196, 197, 233.
Toyohisa, 145.
Toyokira, Kitagawa, 185.
Toyokuni, Gosotei (Naajiro), 197.
Toyokuni, Utagawa, 45, 155, 161, 165, 166, 167, 175, 188, 191, 192, 194, 196, 198, 201, 223, 227, 228, 231.
Toyokuni II (Kunisada), 192, 194, 214, 227, 228.
Toyomaru, Utagawa, 198, 199.
Toyomasu (Ishikawa), 145.
Toyonobu, Utagawa, 95, 112, 125, 144, 192.
Toyonobu, Ishikawa (Shuka), 112, 145, 172.
Toyoshige (Naajiro), 197.
Tschang-an-fu, 38.
Tsuchiya, 131.
Tsukimaro (Kikumaro), 188.
Tsunemasa, 87, 123, 125.
Tsunenobu, 55, 57, 80, 86.
Tsuneyuki, 86, 87.

Uchimasa, 130.
Ukio, Nishikawa (Sukenobu), 100.
Ukiyo, 53.
Ukiyo-ye (L'), 30, 63, 67, 173.
Umpo, 224.
Unkokudji (Le Temple de), 49
Urushi-ye, 90, 91, 93.

Utagawa (Les), 144, 227.
Utanosuke, 57.
Uyemon (Buncho), 142.
Uyenari (Le Shogun), 178, 181.

Vanderbilt (Collection de G.), 26.
Van Eyck, 122.
Venise, 70.
Vénus (La) (de Cranach), 70.
Vever (Collection de M. H.), 25, 191, 213.
Vienne, 1873 (Exposition de), 24.
Vignier (M.), 34.
Villot, 24.
Vinci (Le), 4.

Wai-Tschi-Isong, 38.
Wakai (Le marchand), 24, 41.
Whistler, 23.
Wilson (Collection d'Edgar), 26.
Wowo, 83.
Wu-Tao-Tze, 43.

Yamataka, 24.
Yamato, 44.
Yamato-ye (Le), 44, 46.
Yasubei (Shumman), 158.
Yasukuni, Hokio Tachibana, 102.
Yasunobu, Kano, 54, 55, 57.
Yasutomo (Kwaigetsudo), 84.
Yeiji, Kano, 225.
Yeiju, 169.
Yeiri, 169.
Yeisan, 230.
Yeisen, Kano, 166, 197, 214, 219.
Yeisen, Keisai, 35, 225, 230.
Yeishi, Hosai, 165, 166, 167, 168, 169, 175, 190, 192, 201, 204, 206, 217, 223.
Yeishin, Choyensai, 169
Yeisho, 168.
Yeishoshai (Nagayoshi), 189.
Yeisui, 168.
Yeizan, Kikugawa, 225.
Yenkoan, 138.
Yenshi, Anguisai, 148.
Yentaisai (Outamaro), 173.
Yentoku, 173.
Yeshin Sozu, 44.
Yetaku, Kano, 54.
Yochichi (Ikku), 148.
Yosai, Kikuchi, 60, 229.
Yoshimaru, Utagawa, 198.
Yoshimitsu, Tosa, 48.
Yoshinaka, 73.
Yoshinobu, Fujikawa, 93.
Yoshinobu, Komai, 130.
Yoshinobu, Tamura, 93.
Yoshinobu, Yamato, 113, 130.
Yoshitoshi, 237.
Yuchiku (Moronobu), 82.
Yukimaro, 174, 188
Yusei (T.), 102 .
Yusen, Kano, 203.
Yusuke (Outamaro), 173.

Zeshin, Shibata, 238.
Zola 23.

TABLE DES PLANCHES EN COULEURS

PLANCHE 1.

TOYOKUNI : L'acteur Toraya tenant un coffret dans ses dents. *(British Museum.)* ..... FRONTISPICE

PLANCHE 2.

KIYONOBU : Kumagai no Jiro à la bataille de Ichinotami. *(British Museum.)* 24

PLANCHE 3.

TOYONOBU : Enfant dansant avec un cheval de bois . *Impression en deux tons. (British Museum.)* 48

PLANCHE 4.

KIYOMITSU : L'acteur Kikugoro tenant un miroir : *Impression en trois tons. (British Museum.)* 56

PLANCHE 5.

HARUNOBU : Le bassin de poissons rouges. *(British Museum.)*. 68

PLANCHE 6.

HARUNOBU : Vase de fleurs et lever de lune. *(Collection de M. J. Peytel, Paris.)* 80

PLANCHE 7.

SHUNSHO : Écran. *(Collection de M. G. Bullier, Paris.)*.... 100

PLANCHE 8.

KIYONAGA : Jeunes filles attachant des poèmes aux arbres en fleurs au printemps. *(British Museum.)* 120

PLANCHE 9.

KIYONAGA : Jeunes filles au bord de la mer. *(British Museum.)*. 132

PLANCHE 10.

YEISHI : Jeune femme tenant une coupe de saké avec les attributs du bonheur. *(British Museum.)* 150

TABLE DES PLANCHES EN COULEURS

PLANCHE 11.

OUTAMARO : Jeunes filles cueillant des feuilles de mûriers : *Une des 12 feuilles de la sériciculture.* (*British Museum.*). 160

PLANCHE 12.

OUTAMARO : Jeunes filles sous des cerisiers. (*British Museum.*). 168

PLANCHE 13.

SHARAKU : Acteur lisant une annonce avant la représentation. (*British Museum.*)..... 186

PLANCHE 14.

HOKUSAI : Oiseau et fleurs : *De la petite série de fleurs.* (*British Museum.*)..... 196

PLANCHE 15.

HOKUSAI : La cascade de Yoro : *L'une des huit cascades.* (*British Museum.*)..... 208

PLANCHE 16.

HIROSHIGE : Pont sous la pluie : *L'une des 100 vues de Yedo.* (*British Museum.*)..... 232

TABLE DES PLANCHES EN NOIR

PLANCHE 1.

Estampes Bouddhiques : Fudo debout sur un rocher; à droite et à gauche, ses acolytes, Seitaka et Kongara. (Antérieur au xve siècle.) Blanc et noir. — Kwannou à l'enfant. Impression à réserves blanches sur fond noir, tirée sur une pierre gravée de Fudason à Naukai (Chine). *(Collection H. Vever, Paris.)*..... 2

PLANCHE 2.

(1608) : Illustration de l'Ise Monogatari. Noir et blanc. — Illustration de l'Ise Monogatari. Noir et blanc. *(Cabinet des Estampes, Bibliothèque Nationale, Paris.)*..... 4

PLANCHE 3.

Korin (1660-1716) : Biches. Édition d'Hoitsu (1802). — Cavalier. Édition de Hoitsu (1802). *(Collection H. Vever, Paris.)*..... 8

PLANCHE 4.

Moronobu (1638-1714) : Chevauchée d'Amazones. Noir et blanc. *(Collection H. Vever, Paris.)*..... 12

PLANCHE 5.

Moronobu (1638-1714) : Scène d'intérieur. *(Musée du Louvre.)*. 16

PLANCHE 6.

Kwaigetsudo (vers 1707-1714) : Courtisane. Noir et blanc. — Courtisane. Noir et blanc. *(Collection H. Vever, Paris.)*. 18

PLANCHE 7.

Tivaigetsudo (vers 1707-1714) : Courtisane assise jouant avec un chat. Coloriée à la main en vermillon et jaune. *(Collection J. Doucet, Paris.)*..... 20

PLANCHE 8.

Koru Kiyonobu (1664-1729) : Bijiuf à la robe décorée de caractères et de fleurs de panlownia. Noir et blanc. *(Collection H. Vever, Paris.)*..... 28

TABLE DES PLANCHES EN NOIR

PLANCHE 9.

KIYOMASU (1679-1763) : Watanabe combattant un démon. Coloriée à la main, rouge foncé et jaune-orange. *(Collection R. Kœchlin.)* 30

PLANCHE 10.

KIYOMASU (1679-1763) : Femme au miroir. Coloriée à la main, jaune et vert. — Femme tenant une poupée. Noir et blanc. *(Collection H. Vever, Paris.)* 32

PLANCHE 11.

MASANOBU (1685-1764) : En bateau sur la Sumida. Impression à deux tons, rose et vert. *(Collection H. Vever, Paris.)* .. 34

PLANCHE 12.

MASANOBU (1685-1764) : Femme regardant un coq et une poule. Impression à deux tons, rose et vert. *(Collection H. Vever, Paris)* 38

PLANCHE 13.

SHIGHENAGA (1697-1756) : Aigle guettant un singe. *(Collection H. Vever, Paris.)* 40

PLANCHE 14.

SHIGENAGA (1697-1756) : Sokhi le vainqueur des démons. Coloriés à la main, noir, gris, chair rouge foncé. *(Collection R. Kœchlin, Paris.)* 44

PLANCHE 15.

TOYONOBU (1711-1785) : Trois geishas personnifiant les vents du Printemps, de l'Été et de l'Automne. Impression en deux tons, rose et vert. *(Collection H. Vever, Paris.)* 46

PLANCHE 16.

KIYOMITSU (1735-1785) : Femme poursuivant des lucioles. Impression à trois tons, gris, jaune et rose. — Femme et enfant nus dans la salle de bains. Impression à trois tons, rose, jaune et gris brun. — Femme en peignoir allant au bain, près d'elle un chat et une veilleuse. Impression à deux tons, vert et rose 50

PLANCHE 17.

KIYOMITSU (1735-1785) : Danse du nouvel an. *(Cab. Roy. Estampes de Dresde.)* 54

PLANCHE 18.

KIYOHIRO (vers 1738-1765) : Femmes à leur toilette. *(Collection H. Vever, Paris.)* 58

TABLE DES PLANCHES EN NOIR

PLANCHE 19.

KIYOHARU (vers 1750) : Courtisane voyageant avec deux Kamuros. Coloriée à la main, noir et jaune. *(Collection Bing, Paris.)*..... 62

PLANCHE 20.

HARUNOBU (1718-1770) : Couple sous la neige. Noir, gris, blanc et rose, gaufrures. *(Collection H. Vever, Paris.)*..... 64

PLANCHE 21.

HARUNOBU (1718-1770) : Cavalier, sur un pont, conversant avec une femme. En couleurs. *(Collection H. Vever, Paris.)*... 72

PLANCHE 22.

HARUNOBU (1718-1770) : Femme sur un pont couvert de neige. Datée 1755. Robe et eau jaunâtres, ciel et pont bleutés, piles du pont brunes. *(Collection R. Kœchlin, Paris.)*.... 76

PLANCHE 23.

HARUNOBU (1718-1770) : Femmes se lavant les cheveux. Impression polychrome. *(Collection H. Vever, Paris.)*..... 82

PLANCHE 24.

KORIUSAI († 1781) : Courtisanes lisant. Impression polychrome. *(Collection H. Vever, Paris.)*..... 84

PLANCHE 25.

KORUSAI († 1781). — Héron et Corbeau sur une branche fleurie dans la neige. *(Collection Ch.-Ed. Haviland, Paris.)*. 88

PLANCHE 26.

KORIUSAI († 1781) : Combat de coqs. Blanc et rouge, un peu de vert et de jaune, gaufrures. *(Collection A. Rouart, Paris.)* — Femme dans la neige. *(Collection H. Vever, Paris.)*..... 92

PLANCHE 27.

SHIGHEMASA (1739-1819) : Scène de cirque en plein air, parodie des courses aristocratiques de Kamo. Robes violet et rose pâle. *(Collection R. Kœchlin, Paris.)*..... 94

PLANCHE 28.

KATSUKAWA SHUNSHO (1726-1792.) — Lutteurs. Impression polychrome. *(Collection H. Vever, Paris.)*..... 96

PLANCHE 29.

KATSUKANA SHUNSHO (1726-1792) : Acteur. — Femme en peignoir. *(Collection H. Vever, Paris.)*..... 102

TABLE DES PLANCHES EN NOIR

PLANCHE 30.

BUNCHO († 1796) : Femme dans la neige. Gris et jaune. *(Collection H. Vever, Paris.)*..... 106

PLANCHE 31.

BUNCHO († 1796) : Femme sous une lanterne. — Acteur tenant un masque. *(Collection H. Vever, Paris.)*..... 110

PLANCHE 32.

SHUMYEI (1762-1819) : Paysanne en pantalons et sandales, conduisant un cheval chargé de paille. Impression polychrome. *(Collection R. Kœchlin, Paris.)* — Acteur en costume de noble. *(Collection H. Vever, Paris.)*..... 112

PLANCHE 33.

SHUNKI (fin du XVIIIe siècle) : Acteur dans un rôle de femme. Impression polychrome. *(Collection R. Kœchlin, Paris.)*. 114

PLANCHE 34.

KIYONAGA (1742-1815) : L'Adieu. Impression polychrome. *(Collection L. Gonse, Paris.)*..... 118

PLANCHE 35.

KIYONAGA (1742-1815) : Promenade nocturne. *(Collection H. Vever, Paris.)*..... 122

PLANCHE 36.

KIYONAGA (1742-1815) : Femmes et enfant. Impression polychrome. *(Collection H. Vever, Paris.)*..... 126

PLANCHE 37.

KIYONAGA (1742-1815) : Une terrasse au bord de la mer. Le rose, noir et gris dominent. *(Collection H. Vever, Paris.)*. 128

PLANCHE 38.

KIYONAGA (1742-1851) : Femmes au bain. Impression polychrome. *(Collection H. Vever, Paris.)* — Scène de la rue. Impression polychrome. *(Musée du Louvre.)*..... 136

PLANCHE 39.

KIYONAGA (1743-1815) : Fête dans un temple, datée 1783. Le jaune et le rose dominent. *(Collection R. Kœchlin, Paris.)*. 140

PLANCHE 40.

SHUNTCHO († 1821) : Deux hommes et une femme. *(Collection H. Vever, Paris.)*..... 142

TABLE DES PLANCHES EN NOIR

PLANCHE 41.

SHUNTCHO († 1821) : Femmes fumant au bord de l'eau. Impression polychrome. *(Collection G. Marteau.)* 144

PLANCHE 42.

YEISHI (vers 1789-1815) : Maison de thé au bord de la Sumida. Impression polychrome. — Maison de thé au bord de la Sumida (diptyque). Impression polychrome. *(Collection H. Vever, Paris.)* 146

PLANCHE 43.

YEISHI (vers 1780-1815) : Courtisane. Impression polychrome. *(Collection H. Vever, Paris.)* 152

PLANCHE 44.

OUTAMARO (1753-1806) : Femmes se promenant sous des cerisiers en fleurs. Impression polychrome. *(Collection H. Vever, Paris.)* 158

PLANCHE 45.

OUTAMARO (1753-1806) : Yamauba offrant ses châtaignes à Kintoki. Impression polychrome. *(Collection A. Rouart, Paris.)* 162

PLANCHE 46.

OUTAMARO (1753-1806) : Grande tête de femme. *(Collection H. Vever, Paris.)* 166

PLANCHE 47.

OUTAMARO (1753-1806) : Yamanba allaitant Kiutoki. Impression polychrome. *(Collection H. Vever, Paris.)* 170

PLANCHE 48.

OUTAMARO (1753-1806) : Fête de nuit sur la Sumida, à Yedo; à gauche, le pont Riogoku. Impression polychrome. *(Collection H. Vever, Paris.)* 174

PLANCHE 49.

OUTAMARO (1753-1806) : Femme allaitant son enfant devant un miroir. Impression polychrome. *(Collection H. Vever, Paris.)* 176

PLANCHE 50.

OUTAMARO (1753-1806) : Femmes sur le grand pont de la Sumida par un soir d'été. Triptyque en violet, jaune et vert avec un peu de rouge. *(Collection H. Vever, Paris.)* 178

TABLE DES PLANCHES EN NOIR

PLANCHE 51.

NAGAYOSHI (CHOKI) (vers la fin du XVIIIe siècle) : La chasse aux lucioles par un soir d'été. Femme en robe bleue, ceinture verte, enfant en violet, fond sombre et micassé. *(Collection H. Vever, Paris.)* 182

PLANCHE 52.

SHARAKU (vers 1790) : Acteur dans un rôle de femme. Impression polychrome. *(Musée des Arts décoratifs, Paris.)* — Acteur en costume de noble. Impression polychrome. *(Collection R. Kœchlin, Paris.)* 184

PLANCHE 53.

SHARAKU (vers 1790) : L'homme à la pipe. *(Collection Ch. Houdard, Paris.)* — Deux acteurs. Gris, vert et brun, fond argenté. *(Collection A. Rouart, Paris.)* 188

PLANCHE 54.

TOYOHIRO (1773-1828) : Les cloches du soir à Ueno. *(Collection R. Wagner, Berlin.)* — HOKUSAI (1760-1849) : Voyageurs. *(Cab. Roy. Estampes de Dresde.)* 190

PLANCHE 55.

HOKUSAI (1750-1849) : La vague. Des 36 vues du Fuji. *(Musée du Louvre.)* — Le Fuji par un beau temps d'été. Des 36 vues du Fuji. *(Collection R. Kœchlin, Paris.)* 192

PLANCHE 56.

HOKUSAI (1760-1849) : Grues dans la neige. *(Collection H. Vever, Paris.)* 198

PLANCHE 57.

HOKUSAI (1760-1829) : Langouste et branche de pin. — Les Lys. Fonds bleuté. *(Collection H. Vever, Paris.)* 204

PLANCHE 58.

HOKUSAI (1760-1849) : Halte à l'auberge. *(Collection G. Marteau.)* 210

PLANCHE 59.

KUNISADA (1787-1865) : Cheval couché. *(Collection H. Vever, Paris.)* 214

PLANCHE 60.

KEISAI YEISEN (1792-1848) : Carpe remontant une cascade. Impression polychrome. *(Collection H. Vever, Paris.)* 215

PLANCHE 61.

KUNIYOSHI (1800-1861) : Le prêtre Nichiren, fondateur de la

secte bouddhiste Hokka (XIIIe siècle) se promenant dans la neige. Robe rose, ciel gris noirâtre. — L'Averse sur les bords de la Sumida, à Omagayachi, dans Yedo. Impression polychrome. *(Collection H. Vever, Paris.)*..... 218

PLANCHE 62.

HIROSHIGE (1797-1858) : Paysage au clair de lune. — Cour d'auberge. *(Collection H. Vever, Paris.)*..... 224

PLANCHE 63.

HIROSHIGE (1797-1858) : Poissons. *(Collection A. Rouart, Paris.)*..... 228

PLANCHE 64.

HIROSHIGE (1797-1858) : Oies sauvages au clair de lune. Noir et jaune, ciel bleu se fondant en gris. — Aigle sur un pieu couvert de neige. *(Collection H. Vever, Paris.)*..... 236

TABLE DES MATIÈRES

CHAPITRE I

CONSIDÉRATIONS GÉNÉRALES

1° Caractère de la peinture japonaise. — 2° Technique. — 3° Le Japon ouvert aux étrangers..... 1

CHAPITRE II

APERÇU DE L'HISTOIRE DE LA PEINTURE JAPONAISE..... 37

CHAPITRE III

LE COMMENCEMENT DE LA GRAVURE SUR BOIS. — BLANC ET NOIR (1582-1743).

Considérations générales. — Moronobu et ses contemporains. — Les premiers Torii et Masanobu. — L'illustration des livres de la première moitié du XVIII° siècle..... 61

CHAPITRE IV

LE DÉVELOPPEMENT DE L'IMPRESSION EN COULEURS (1743-1765).

1° L'impression à deux tons. — 2° L'impression à trois tons. — 3° L'impression polychrome..... 105

CHAPITRE V.

LE PREMIER ÉPANOUISSEMENT DE L'IMPRESSION POLYCHROME.

1° Harunobu. — 2° Shigemasa. — 3° Shunsho..... 125

CHAPITRE VI.

L'APOGÉE. KIYONAGA..... 149

TABLE DES MATIÈRES

CHAPITRE VII.

LA PÉRIODE D'OUTAMARO.

1° Yeishi. — 2° Outamaro. — 3° Toyokuni..... 165

CHAPITRE VIII.

HOKUSAI..... 201

CHAPITRE IX.

LES AUTRES ARTISTES DU XIXe SIÈCLE.

1° Artistes du début du siècle. — 2° Kunisada. — 3° Hiroshige. 223

TABLE DES PLANCHES EN COULEURS..... 261

TABLE DES PLANCHES EN NOIR..... 263

4007-21. — CORBEIL. Imprimerie CRÉTÉ.

BINDING ... JUN 17 1970

NE
1310
S314

Seidlitz, Woldemar von
Les estampes japonaises

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY

UTL AT DOWNSVIEW
D RANGE BAY SHLF POS ITEM C
39 12 14 19 07 009 8